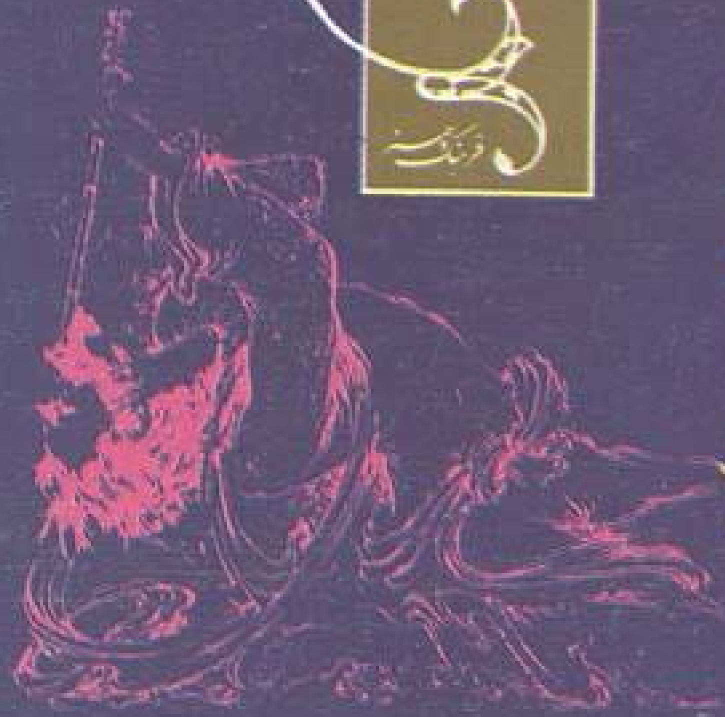
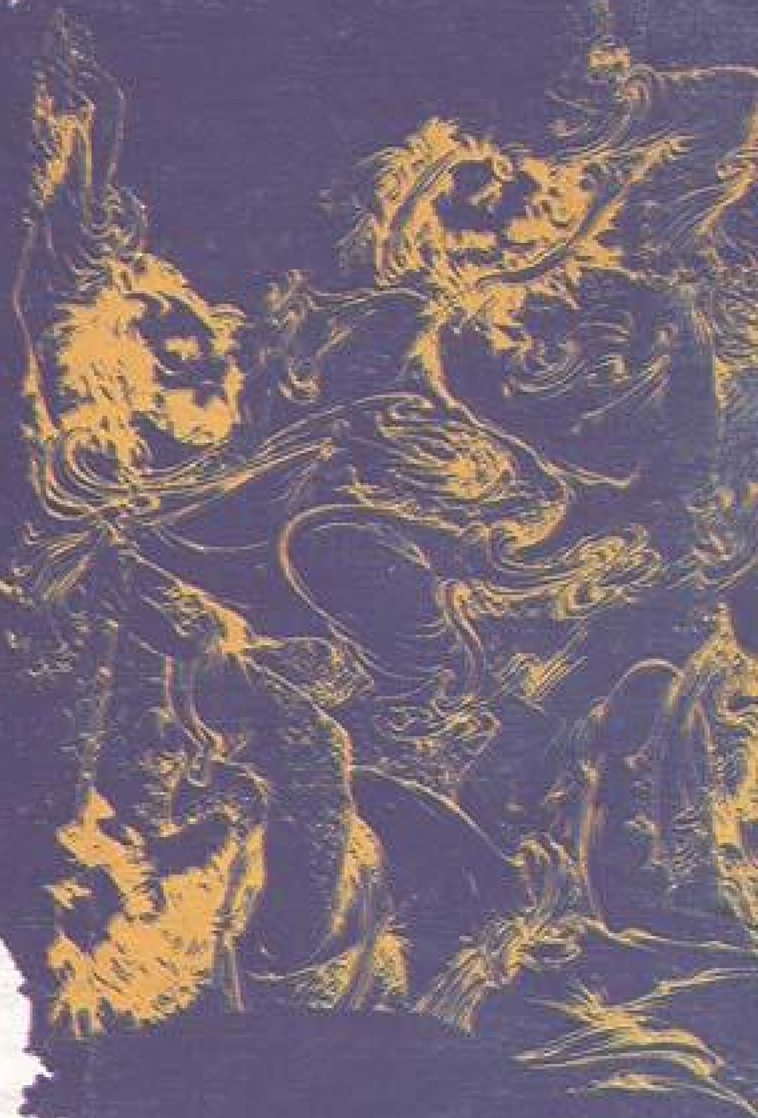
ادبستان







کنگره جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی

با گفتار و آثاری از:

استاد جلیل شهناز / دکتر ساسان سپنتا / دکتر طلعت کاویان‌پور / دکتر غلامعلی حدّاد عادل / دکتر منصور رستگار /

سید محمد راستگو / لطیف هلمت / عبدالله بشیر / هژار / ناصر زراعتی / بهزاد قادری / محمدحسن مهدبان /

کاتو خین‌زای / محمدامین مروتی / هاشم حسینی / لیلیانا هکرو... محمدرضا شجریان

۲۲

ماهنامه / مهر ۱۳۷۰

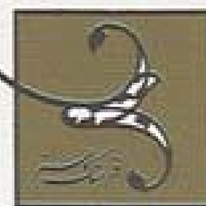
۸۴ صفحه / ۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
Vol. 2, No 10, October. 1991.
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám

Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

ادبستان



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال دوم شمارهٔ دهم (پیاپی: ۲۲)
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۲۸۴۴۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری

□ مسئولیت مطالبی که امضاءِ دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.



■ روی جلد: به مناسبت کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی، کار حبیب صادقی.

□ پشت و داخل جلد: نقاشیخط، اثر مهدی سدیفی



بسم الله الرحمن الرحیم

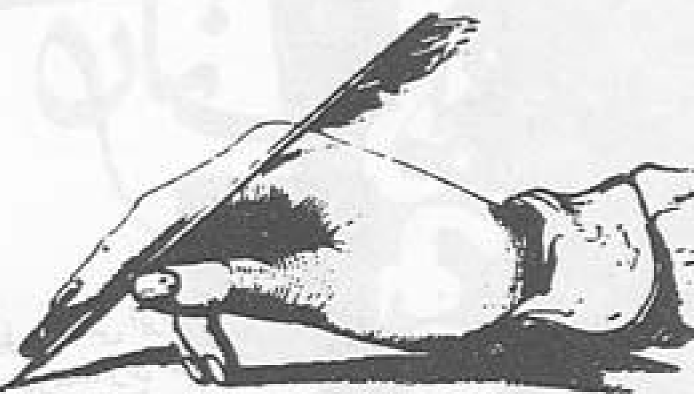
سخن کوتاه...

فستیوال هنر ایران با گردهم آنی صدوپنجاه تن از هنرمندان سرشناس و صاحب ذوق هنرهای اصیل و سنتی ایران و عرضهٔ بیش از دویست اثر هنری ارزشمند، و بی اغراق، گاه بی همتا، در زمانی چشم و دل مشتاقان و دوستداران هنر و فرهنگ ایران زمین را در موزهٔ ایالتی شهر دوسلدورف به سوی خود جذب کرد که چه بسا به دلیل عدم ارتباط و آشنایی جهانیان به دوام و بقای حیرت برانگیز هنرهای سنتی ایران، این پندار و باور در ذهن و اندیشه ها جای گرفته بود که هنرهای اصیل ایران که در واقع اسناد ارزشمند هویت ملی و مذهبی ایرانیان به شمار می‌رود، دیر زمانی است که غبار و خاک فراموشی گرفته و از یادها رفته است. حال آن که برپایی فستیوال هنر ایران، پاسخی جانانه در رد این پندارها و نشان دهندهٔ واقعیت پویائی و دوام حیات هنرهای ارزشمند و پر قدرت سنتی ایران است. هنرمندان بزرگوار و به حق شایستهٔ ایران اگر چه دیر پا به عرصهٔ هنر جهانی گذاشته اند، اما اندیشهٔ هنرمندان و ذوق سرشار آنان به جبران این مافات نشسته است، تا بدانجا که آشکارا همزمان با تزلزل معنویت و مفاهیم والای هنر در مغرب زمین، بار دگر هنر ایران، با پشتوانه‌ای سراسر معنا و مفهوم، رسالت عمدهٔ هنرمند و معنای والای هنر را نشان می‌دهد.

حضور و تولدی که بی تردید اگر عاشقان واقعی هنر را به ستایش واداشته است، جماعتی از ره گم کردگان را چه از نظر پندار هنری و فرهنگی، و چه حتی سیاسی، به واکنشی ضد ارزشهای هنر و هنرمند و به دور از شان و منزلت حفظ حرمت و منزلت هنر واداشته است. شیوهٔ رذیلانه‌ای که نه تنها از قدر و ارزش هنر و هنرمندان ایرانی نمی کاهد، بلکه بی تردید ضرورت اقداماتی قاطع‌تر و کارسازتر را در راستای معرفی هنر و هنرمندان به حق شایستهٔ ایرانی دو چندان می سازد.

هنر ایران از آغاز تاکنون، با هزاران رمز و راز، بیش از آن که به قصد آزمودن ذوق، و تفاخر به چیره دستی در خلق آثاری زیبا عرضه شده باشد، با بار معنا و مفهوم و کاربرد سراسر تعهدش، راه گشای و رازگشای دلهای عاشق و مفتونِ وصال به حق تعالی بوده است. هنری که نه تنها در عصر پرآشوب کنونی، که در طول تاریخ، همه گاه در مواجهه با دست اندازی‌ها و توطئه‌های هنری و فرهنگی بیگانگان، چونان کوهی محکم و استوار ایستاده است و هرگز از پای در نیامده است. جز این اگر می‌بود، مردم جهان شگفت زده امروز شاهد گلهای بهار همیشه جاودانه هنر ایران نمی‌بودند.

بدون تردید حضور مؤثر و مناسب هنرمندان ایران در صحنه‌های جهانی از یکسو و برگزاری جشنواره‌های ادبی و هنری در ایران، مانند بزرگداشت فردوسی، نظامی، و خواجوی کرمانی ـ که در این ماه با شرکت ادبا و صاحبنظران ایرانی و خارجی انجام شد ـ اگر هوشمندانه و توام با برنامه ریزی صحیح باشد، در معرفی هر چه بیشتر ادب و هنر کشورمان موثر خواهد افتاد.



باخوانندگان...



اهل ریا با احساس و هنر کاری ندارد

دوستان ادبستان!

با سلام. ادبستان شماره ۱۹ را دیدم. اندکی دگرگونی در شکل و چاپ مطلبی از خودم، باني آن شد که مجله را با دقت بیشتری بخوانم. از همان آغاز توی ذوقم خورد. سخن در پرده نمی گویم. توضیح می‌دهم چرا؟ اولین مقاله‌ای که چاپ کرده‌اید، عنوان: «اندر هنر ریایی» دارد و نوشته آقای دکتر منصور رستگار نسایی استاد دانشگاه شیراز.

می‌دانستم که حس برای لمس واقعیت است و احساس کاردل است و نه کار اهل ریا. اهل ریا با احساس کار ندارد و با هنر هم. در همان بند اول، نویسنده هنر را به واقعیت بند می کند و همانجا برای نفوذ برخواننده از تولستوی نقل می کند و آنگاه حکم می‌دهد که: «... می توان به این نتیجه رسید که خلق پدیده هنری فی حد ذاته، براین پایه مبتنی است که از باوری صادق، احساسی راستین و ریشه‌دار در واقعیتهای ملموس و محسوس برخاسته باشد...» چه حکمی! چرا «احساس راستین» را باید با «واقعیت ملموس» که گاه زشت‌تر از زشت است پیوند دهیم؟ بسیاری از زشتی‌ها و پلشتی‌ها واقعیت ملموس هستند.

و بعد: «از اینجاست که «هنرریایی» جلوه می کند. هنری که نمایانگر واقعیت نیست.» یعنی چه؟ یعنی هنری که نمایانگر واقعیت نیست، هنر نیست. پس کاشی کاری مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان نیز هنر نیست. چون نمایانگر واقعیت نیست، آینه‌ای در برابر واقعیت نیست اصلاً براساس حکم آقای دکتر رستگار واقعیت چیست؟ واقعیت را که می بیند؟ واقعیت را چگونه باید دید؟ محك دست کیست؟

صادر کردن چنین احکامی ساده نیست: «هنر اگر جلوه فروش نباشد، هنر نیست». اما چه کسی می گوید که جلوه هنر خانه در ناکجا آباد دارد؟ آقای دکتر بیتی از حافظ نقل می کند در محکوم کردن جلوه فروشی هنر: جلوه برمن مفروش ای ملك الحاج که تو
خانه می بینی و من خانه خدا می بینم

این فروختن جلوه به دست «ملك الحاج» با جلوه فروشی هنر تفاوت دارد و قضیهٔ «میان ماه من تا ماه گردون» است و با هیچ وصله‌ای نمی توان ملك الحاج را به هنر چسباند.که گفته است او هنر دارد یا با هنر ربطی دارد؟

آقای دکتر در آخر ستون دوم و شروع ستون سوم از اولین صفحه مقاله ـ صفحه ۵ ـ ازسکه هنر و خرج آن حرف می‌زنند که باز با هیچ وصله‌ای نمی توان از آن برداشتی غیر واقعی و غیر ملموس کرد. با وفاداری به حکم و توصیه خود آقای دکتر، خواننده مقاله، هنررا با سکه عوضی می گیرد.

بعد تا انتهای مقاله از شعر ریایی و مدیحه سرایی و دگرگون جلوه دادن واقعیت گفتگوست و تازه می‌فهمیم که منظور آقای دکتر از شعر ریایی، شاعران ریایی است و واژه هنر را بی‌ربط به این مقاله چسبانده اند.

آقای دکتر با نمونه‌هایی که از شعر ریایی می‌آورند، پاسخ احکام خودشان را می‌دهند. چسبیدن به واقعیت و حکم دادن خطرناك است می توان واقعیت را با تظاهر و تحکم بر وفادار بودن به آن تغییر داد و ریا ورزید. آقای دکتر! حرف زدن از هنر، عبور از پل صراط است. شما وقتی از درونمایه اشیا حرف می‌زنید، از حقیقت آن حرف می‌زنید. خیره شدن در حقیقت، التزام به واقعیت را نمی‌طلبد. کدام حکم شما را بپذیریم؟

جایی دیگر: در صفحه سوم مقاله، آخر ستون اول می نویسند: «... این بازار آشفته بی هنران هنرمند....»! جل الخالق.چگونه می توان بی‌هنر بود و در عین حال هنرمند. این واژه است که می نویسیم آقای دکتر! و باز در همان بند می نویسند: «حس طبیعی و ریاکارانه». آخر حس اگر طبیعی باشد مثل حس لامسه و سامعه و... می تواند ریاکارانه هم باشد؟ بحث سطحی و به اصطلاح ملا لغتی نیست. سخن از احترام به واژه است. وقتی ارزش کلام را نشناسیم، همه چیز ریاکارانه می شود....

دوستان ادبستان! نمی خواهم پرحرفی کنم. قبای فرهنگستانی نیزبه تن ندارم. اما آموخته‌ام که دقیق باشم. برای دقت، بی‌رحمی را لازم می‌دانم و نه رقت قلب و ملاحظه را. در آوردن مجله کار ساده ای نیست. دبیری هم تنها رعایت سلاست و روانی زبان و نقطه‌گذاری و این حرفها نیست. رفتن به کنه حرف و انتخاب است. آیا دوران صدور احکام متناقض به سر نیامده است؟ دوران بی‌دقتی به سرنیامده است؟ زیبایی تنها در شکل نیست. زیبایی مجله شما نیز تنها در شکل چاپ و رنگ و کاغذ و صفحه‌بندی و غیر آن نیست. فکر می کنم که نسبت به خوانندگان باید مسئول باشیم. در انتخاب بی گذشت باشیم. حتی اگر خطا کنیم، خطاها را آنگاه نیز می توان بهتر دید...

در کارتان موفق باشید

پروین سعیدی ـ هلند

■ خانم سعیدی!

در مورد بسیاری از مقالات و مطالبی که در ادبستان چاپ می شود، انتقاد، نقد، تعریف و تمجید و نوشته‌های خاصی به دستمان می‌رسد که نشان دهنده دیدگاههای مختلف و بعضاً متفاوتی است که در باره يك مطلب واحد وجود دارد. این امری طبیعی است و هیچ کس هم نمی تواند به نفس قضیه ایراد بگیرد. بهترین شیوه را در این دیده ایم که در هر شماره ـ حتی الامکان ـ یکی از مطالب ـ البته بیشتر انتقادی ـ را در صفحه با خوانندگان بیاوریم. به این امید که اگر نویسنده، محقق یا مترجم مورد نظر نوشتن پاسخی کوتاه را لازم دانست، یقین داشته باشد که از چاپ کردن آن هم ـ به خواست خدا دریغ نخواهیم کرد.

در زیر توجه شما و سایر خوانندگان را به مطلبی که از سوی خواننده دیگری درباره سخنان آقای دکتر عبدالحسین نوایی (ادبستان ۲۰) نوشته شده، جلب می کنیم:



علت دشواری شعر نظامی

اینجانب دانشجوی ادبیات فارسی هستم و سالهاست که با نام بلند آوازه نظامی گنجوی آشنا، و از گنجینه آثارش بهره‌ها برده‌ام از اینکه نتوانستم در کنگره بزرگداشت نظامی در شهر تبریز شرکت کنم، بسیار احساس غبن و دلتنگی می کردم. از این رو وقتی که بیستمین شماره مجله وزین ادبستان را خریدم و گفتگوی آقای دکتر نوایی را درباره نظامی دیدم، بسیار خوشحال شدم و پنداشتم که در آن مطالب و سخنانی قابل توجه راجع به نظامی آمده است؛ اما متأسفانه این گونه نبود. در يك نگاه کلی باید گفت که در سخنان ایشان فراز و فرود زیاد است، طوری که بعضاً جایی مطلبی را گفته و سپس جای دیگر آن را نقض کرده اند. استاددرباره علت دشواری تعبیرات و تشبیهات نظامی اینگونه اظهار نظر می فرمایند:«زبان دری، زبان مادری نظامی نبوده و او این زبان را از طریق مدرسه و مکتب و از روی دفتر و کتاب آموخته... و پیداست کسی که «کتابی» بخواهد حرف بزند طبیعتاً نمی‌تواند همه مافی الضمیر خود را به سادگی و آسانی بیان کند و علت دشواری بیان نظامی در همین است که به زبان مادری شعر نگفته، بلکه به زبان ادبی زمان شعر گفته» است. باید عرض کنم که این نمی تواند نظریه درستی باشد.

دکتر ذبیح اله صفا در کتاب تاریخ ادبیات در ایران می‌نویسد: «نخستین ولایاتی که لهجه دری در آنها رواج یافت گرگان و قومس وری بود... نخستین شاعر استادی که از این ناحیه یعنی قومس آغاز سخنوری به زبان دری کرد، منوچهری دامغانی است.» و ناصر خسرو در سفرنامه خود می گوید: «در تبریز، قطران نام شاعری را دیدم، شعری نیك می گفت، اما زبان فارسی نیکو نمی‌دانست.»

می بینیم که زبان مادری منوچهری دامغانی و قطران تبریزی هم مانند زبان مادری نظامی، زبان دری نبوده است ولی هر دو به زبان دری اشعاری نیك سروده اند که بعضاً از اشعار نظامی و خاقانی آسانتر و روان تراست. حتی زبان «گفتاری» سعدی و حافظ هم غیر از فارسی دری بوده است. مثلاً سعدی شعرهایی به لهجه شیرازی قدیم دارد که بسیار مشکل است و دکتر یحیی ماهیار نوابی از استادان زبانشناسی که در زمینه زبانهای باستانی کار کرده اند آن را به فارسی روان برگردانده‌اند. با این همه می‌بینیم که زبان شعری حافظ و سعدی در عذوبت و فصاحت، حدی ندارد.

بنابراین، این علت نمی‌تواند باعث دشواری زبان شعری نظامی و خاقانی و... باشد. عامل این دشواری را باید در جایی دیگر جست: می‌دانیم که از اواسط قرن پنجم موضوع ابتکار در سبك سخنوری به حدی مورد توجه و علاقه شاعران بوده است که برخی از آنان بدین امر اشاره صریح داشته و به سبب ابتکار روش جدید در شاعری برمعاصران و پیشینیان مفاخرت کرده‌اند. مثلاً خاقانی گفته است:

مرا شیوه خاص تازه است و داشت
همان شیوه باستان، عنصری

... «نظامی» هم بنابه نوشته دکتر صفا به دنبال آوردن طریقه تازه‌ای در شعر می‌گشت و از این که عاریت دیگران را نپذیرفته بود خشنود بود و می‌گفت:

عاریت کس نپذیرفته‌ام
آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام

بدین ترتیب در شعر فارسی سبکی به وجود آمد به نام سبك آذربایجانی که بزرگانی چون ابوالعلاء گنجوی، فلکی شروانی، خاقانی شروانی، نظامی گنجوی و مجیرالدین بیلقانی... از سرآمدان این سبك هستند. و معروفترین این شاعران البته نظامی و خاقانی بودند. نظامی و خاقانی هر دو در اشعار خود دارای افکار بسیار دقیق و باریك و اصرار فراوان به آوردن مضامین جدید و معانی نو و ترکیبات بدیع بی‌سابقه و ایراد لغات و ترکیبات عربی بسیار هستند، و این عوامل باعث شده است که اشعار این دو استاد بزرگ «بدون دقت» دریافته نشود و حتی گاه قطعاتی از کلام آنان لاینحل بماند...

می‌دانیم که استفاده از اصطلاحات علمی، فلسفی، طبی و حتی اصطلاحات مربوط به شطرنج و... همچنین به کارگیری استعارات و کنایات پیچیده (که اغلب ساخته ذهن خود شاعر است) و نیز استفاده از کلمات ترکی و بکارگیری ردیفهای اسمی از جمله خصوصیات این سبك است که باعث دشواری اشعار این بزرگان شده است ... استاد به دنبال سخنان قبلی شان چنین نتیجه می‌گیرند: «بنابراین آنچه در کتب ادیبان روزگار به عنوان راز و رمز در بیان نظامی مطرح شده، چیزی جز عدم احاطهٔ او به دقایق زبان دری نبوده» است.

شاید برای رد این نظر، همین سخن خودشان کافی باشد که بلافاصله می‌فرمایند: «والا بسیاری از اشعار نظامی آنقدر فصیح و رسا و زیباست که به وصف در نمی‌آید.»

چگونه باید پذیرفت که کسی به دقایق زبانی احاطه نداشته باشد ولی درهمان زبان، به قدری اشعار فصیح و رسا و زیبا بسراید که به وصف در نیاید؟

تا اینجا سخنان آقای دکتر نوایی برسر زبان نظامی بود و اما در بارهٔ کنگرهٔ بزرگداشت نظامی گفته‌اند: «اما نمی‌توانم از یادآوردن این نکته خودداری کنم که سخت از این خبر در شگفت شدم. چرا بزرگداشت نظامی، ابر مرد ادب ایران و... در تبریز باید گرفته شود؟»

کجای خبر برگزاری این کنگره در دانشگاه تبریز تعجب آور و اعجاب انگیز بوده است که آقای دکتر نوایی را اینچنین حیرت زده کرده است؟ و اصلاً برگزاری این کنگره در شهر تبریز بعنوان یکی از کانونهای شعر و ادب فارسی و در دانشگاه تبریز به عنوان دومین دانشگاه از نظر قدمت و سابقه در ایران چه ایراد و اشکالی داشته است؟

از خدمت جناب آقای دکتر نوایی سؤالی دارم و آن این که اگر بزرگداشت نظامی در تبریز فرضاً چنین توهمی را در اذهان عده‌ای ایجاد می‌کند که نظامی شاعر «خلق آذربایجان» است پس چرا بزرگداشت حافظ و سعدی در شیراز این توهم را ایجاد نکرد که مثلا حافظ شاعر خلق «استان فارس» یا فردوسی شاعر «خلق خراسان و توس» است؟!

بنده این اطمینان را می‌دهم که تا مردی چون نظامی به قول شما «وسیلهٔ بلعجب کاری و شعبده بازی افرادی که او را تنها شاعر خلق آذربایجان می‌دانند قرار نخواهد گرفت تا بخواهند او را از دفتر و دیوان فارسی و سیاههٔ عظیم پیشروان و قهرمانان شعر و از حیطهٔ فرهنگی ایرانیان فارسی زبان بیرون کشند.».

همچنان که تا به حال افرادی خواسته‌اند با استناد به ابیاتی الحاقی و مجعول، نظامی را قمی و قهستانی معرفی کنند، ولی می‌بینیم که در عمل موفق نشده‌اند، چه، بزرگانی همچون نظامی نه گنجوی هستند، نه تبریزی و نه قمی، بلکه «ایرانی» هستند و فراتر از آن متعلق به همه جامعهٔ بشری‌اند...

حسین مختاری ـ دانشجوی ادبیات فارسی

ما که نفهمیدیم این زبان جدید چیست!

با عرض سلام و خسته نباشید. به حضور دست‌اندرکاران ماهنامهٔ ادبستان.

از آغاز انتشار این ماهنامه تا حال از خوانندگان آن هستم. ولی متاسفانه هر مجلد جدید که به دستم می‌رسد نسبت به ماه دیگر ضعیف‌تر و بی‌محتواتر می‌شود. تا جائیکه من را به کلی دلسرد کرده و فکر نمی‌کنم من بعد از این از خوانندگان آن باشم مگر آن که در محتوای آن تغییر حاصل شود.

ادبستان به جای اینکه با ادب سروکار داشته باشد بیشتر با موسیقی و عکاسی و نقاشی صفحات خود را پر می‌کند. گرچه اینها نیز از هنرهای با ارزش هستند. ولی ادبستان باهنرستان فرق دارد. بهتر بود اسم ماهنامه را می‌گذاشتید: «هنر و ادب». مطلب مهم دیگر، شعر کلاسیك فارسی است، یعنی مهمترین شاخهٔ ادب ما که ریشه در فرهنگ ما ایرانیان دارد. و ادب ما به واسطهٔ آن در جهان نامی گشته است. چیزی که شما نه تنها به آن اهمیت نمی‌دهید بلکه با آن به عناد هم برخاسته‌اید و می‌خواهید آن را کمرنگ سازید. به بهانهٔ اینکه زمان حاضر زبان جدیدی را می‌طلبد.

ما که نفهمیدیم این زبان جدید چیست. شاید منظور تقلید از ادبیات غرب است. ادبیاتی که با خون ایرانی بیگانه است و نمی‌تواند با آن بجوشد. من نمی‌دانم این زبان امروزی چرا در ذهن مردم جا نمی‌افتد ولی شعر هزار سال پیش را مردم نه درك، بلکه حس می‌کنند. در زندگی روزمرهٔ مردم این نوع شعر و ادب به صورت امثله بر زبان مردم می‌چرخد ولی حتی یك کلمه از شعر نو در لفظ مردم نیست. این زبان جدید نمی‌دانم کدام زبان است که ترکیبات آن را در هیچ لغت نامه‌ای نمی‌توان پیدا کرد.

این چگونه زبانی است که بعد از پنجاه سال که از عمر آن می‌گذرد هنوز با مردم ما بیگانه است. من نمی‌دانم با این ادبیات قوی و محکمی که ما داریم چرا باید از غرب تقلید کنیم؟ چرا کاری نکنیم که غرب خاصه در شعر از ما تقلید کند. اصلا درك نمی‌کنم این چه جریانی است که می‌خواهند ادب ایرانی را کمرنگ کنند...

(سیدرضا تقی نژاد اورنگ ـ دانشجوی ادبیات)

■ جناب اورنگ!

۱. اگر در نام ادبستان بیشتر دقت می‌کردید، متوجه می‌شدید که ادبستان، «ادبستان فرهنگ و هنر» است، و به همین جهت فقط به ادب و ادبیات ـ به آن معنی که موردنظر شما هست نمی‌پردازد. قصه و داستان و موسیقی و تئاتر و خوشنویسی و ساز سازی و نقاشی و مجسمه سازی و حتی هنرهای ظریف دستی نیز از مقوله‌های هنری هستند که علاقمندیم راجع به آنها مطالب مناسب چاپ کنیم.

۲. عنادی با شعر کلاسیك نداریم که هیچ، حتی معتقدیم شاعر این دوره اگر به شعر کلاسیك احاطه نداشته باشد نمی‌تواند شاعر پارسی گوی امروز باشد، اما تفاوت شعر کلاسیك (به معنای خاص کلمه) با شعر امروز، هم در «موضوع» است و هم در «قالب». یعنی از مفاهیم عام که بگذریم، موضوعاتی که ذهن شاعر کلاسیك چند قرن پیش را به خود جلب می‌کرد، امروز لزوماً وجود ندارند و به جای آنها شاعر امروز با مشکلات، مسایل و موضوعات تازه‌ای روبه‌روست که بعضاً شاید در هیچ مقطعی از تاریخ بشر به این شکل وجود نداشته است، و به همین جهت برای بیان «مفاهیم» و «موضوعات» تازه، ناگزیر باید «قالبهای» جدیدی را انتخاب کند. اگر شما به قول خودتان نمی‌فهمید این زبان تازه چیست، گناه از ما و یا شاعران امروز نیست، وگرنه این هم بحثی نیست که امروز و به وسیلهٔ شما مطرح شده و چیز تازه‌ای باشد. جنجال «شعر نو و کهنه» و دعواهای مربوط به آن، سالهاست که به سر آمده و «شعر نو» به معنای صحیح آن مدتهاست که جای خودرا به عنوان یك ضرورت ادبی در پهنهٔ ادبیات معاصر فارسی، یافته است. (حتی بعضی از مخالفین اولیه‌ی شعر نو که شاعر هم بودند، بعداً به شیوهٔ نو، شعر سرودند.)

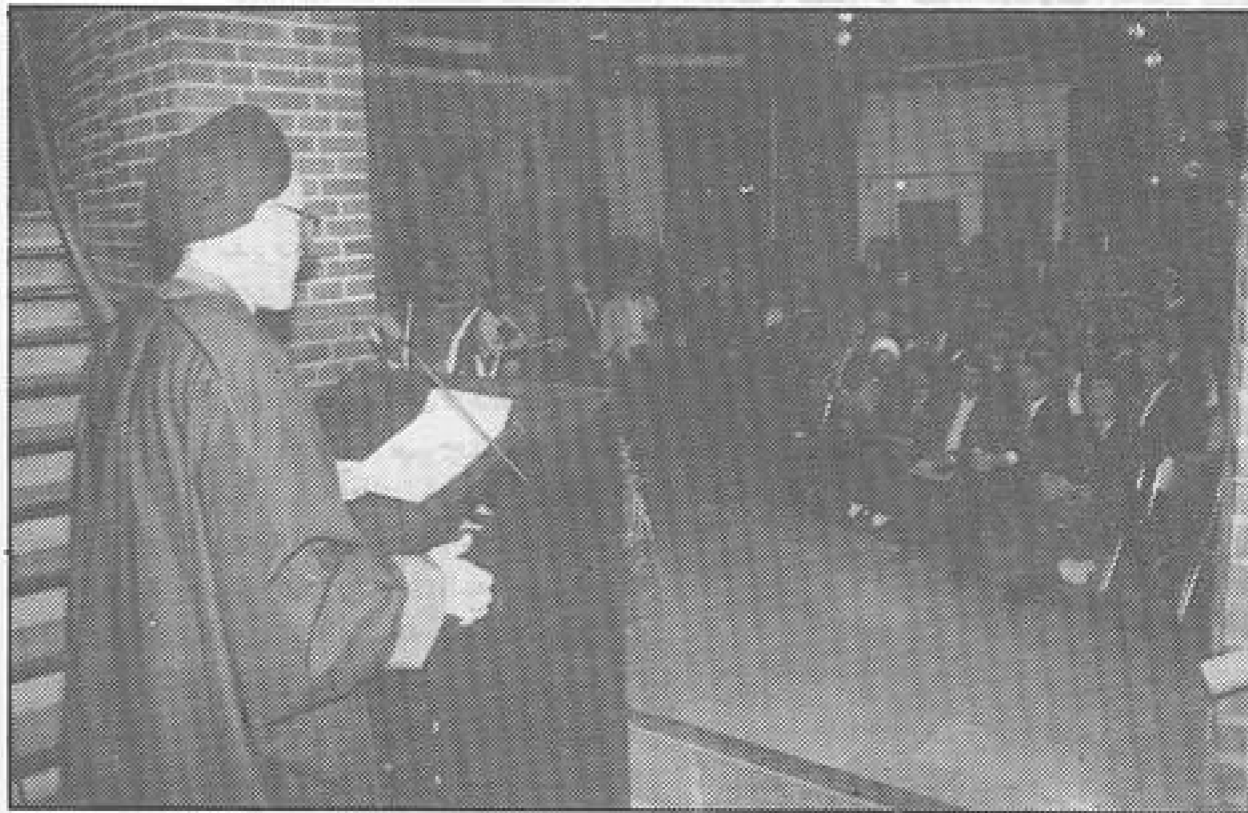
۳. صحبت از تقلید غرب نیست. این تحوّل و تغییر یافتن موضوع و قالب شعر در ادبیات معاصر عرب، ترك، هند و بسیاری از سایر ملل غیرغربی به وجود آمده است. (و تازه در غرب هم شعر کلاسیك ـ اگر منظور شعر با وزن و قافیه باشد ـ بوده و هنوز هم وجود دارد.) موضوع جدید، زبان جدید می‌طلبد و لزوماً نمی‌توان تمامی مفاهیمی را که امروز بشر به آنها مبتلاست در قالبهای مشخص قدیم ریخت و تمامی حرفهای شاعر را به صورت غزل و قصیده و قطعه و رباعی و مثنوی بیان کرد.

۴. درضمن، مطلب ارسالی تان را هم با کینه(!) دور نخواهیم انداخت آن را مانند تمامی سایر مطالبی که به دستمان می‌رسد بررسی خواهیم کرد و درصورت مناسب بودن، به خواست خداوند چاپ خواهد شد.

والسلام

هنرمندان

صیادان موسیقی امواج آبی دریا



آنچه که در پی می آید متن کامل سخنرانی حجت الاسلام دکتر محمد خاتمی وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی در مراسم افتتاحیه فستیوال هنر ایران در دوسلدورف (آلمان) است.

بسم الله الرحمن الرحیم

جناب آقای وزیر

خانمها و آقایان محترم

برگزاری نمایشگاه هنر ایران در آلمان می تواند به بسط و تعمیق روابط انسانی و فرهنگی دو ملت ایران و آلمان کمك كند و در صورتی که به این مهم موفق شود، هنرمندان ما به مهمترین مقصود و هدف خود نایل آمده اند. چون سخن از قصد و نیت هنرمندان به میان آمد، خوب است لختی در باب معنی آن تأمل کنیم. همچنین من امروز می خواهم چند نکته در باب معنی درك يك اثر هنری و تفاوت این ادراك با سایر ادراكات را بیان کنم.

مناسبات سیاسی و اقتصادی جوامع انسانی همیشه بر پایهٔ کسب منفعت بیشتر برای خود تنظیم می شود، اما محادثه (دیالوگ) هنرمندانه مستلزم کوشش مجدانه برای درك و سپس كسب نوعی وحدت با موضوع اثر است.

انسان وقتی با يك اثر هنری مواجه می شود، هیچوقت در پی کسب منفعت، قدرت، سلطه و امثال اینها نیست. در لحظهٔ مواجهه با اثر هنری، شخص کوشش می کند معنای اثر را بفهمد اما سنخ این فهم با سنخ فهم مسائل ریاضی، منطقی، فلسفی و فیزیکی



متفاوت است. در پی فهم يك مسأله فلسفی یا فیزیکی کار فکری متفکر تمام شده است. او پس از آن در پی کسب معلومات بیشتر براساس فهم مسأله جدید و ایجاد ارتباط میان این مسأله با سایر دانسته های خود است. انسان در مرتبهٔ فهم علمی و فلسفی سوداگر است و با سرمایه دانش خود به داد و ستد می پردازد. البته من نمی خواهم علم و فلسفه و به تبع آن

عالمان و فیلسوفان را تحقیر کنم. اما با این بیان می خواهم سطح و ارتفاع هر يك از ادراكات را روشن کنم. این سوداگری و سودآوری فکر علمی و فلسفی شاید همان باشد که در زبان مولانا جلال الدین از آن تعبیر به «غرض» شده است. او می گوید: «چون غرض آمد هنر پوشیده ماند». البته باید توجه داشته باشیم که هنر در اصطلاح مولانا معنایی بسیار وسیعتر از معنای امروزی آن دارد.

درك منطقی و علمی عین غرض اندیشی است. اگر منطقی قصد معینی از طرح يك مسأله منطقی نداشته باشد، بی منطق ترین کار عالم را انجام داده است. اما هنرمند و به تبع او ناظر يك اثر هنری، گرچه به يك معنای بسیار کلی و عام در پی چیزی و به دنبال مقصدی است، اما او در پی کسب منفعت از اثر هنری نیست. غرض اصلی او حتی التذاذ ناشی از درك اثر هنری نیست. لذت درك هنر از توابع ادراك هنر است نه غایت آن.

عالمان و فیلسوفان در کنار دریای وجود برای صیادی صدف و ماهی آمده اند، اما هنرمندان، موسیقی امواج و آبی دریا را صید می کنند. البته واقعیت جهان و جهان واقعی را نباید و نمی توان انکار کرد. اما آنچه امروز در معرض انکار و فراموشی است و مقام و موقع آن در منظومهٔ جهان بینی بشری روز به روز کوچکتر می شود، حوزه و ساحت درك هنری، شهودی و دینی است.

من به دانشمندان غربی و مخصوصاً به شرق شناسان پیشنهاد می کنم که کوشش کنند علاوه بر فهم ذهنی و عقلی شرق، آثار بزرگ و عظیم مشرق را از طریق فهم هنری نیز درك كنند. اگر غرب در پی درك هنری كه همان ایجاد همدلی و هماهنگی با شرق است، باشد؛ وحدت متعالی انسانی که غایت القصوای هر متفکر انسان دوستی است، خیلی دور و دیر و دست نیافتنی نمی نماید.

لازمهٔ برقراری ارتباط هنری گفتن نیست، شنیدن است. شنیدن خوب نیز مستلزم تواضع است. تواضع، انسانی ترین صفتی است که همدلی با هنر شرق برای غرب به همراه می آورد و تواضع در واقع شرط ورود به معبد هنر شرقی و من جمله هنر اسلامی و ایرانی است. لابد می دانید برای ورود به مسجد بیرون آوردن کفشها ضروری است.

کتاب آسمانی ما همهٔ متدینین به ادیان الهی را دعوت به وحدت کرده است. اما شرط این وحدت را نفی سلطهٔ گروهی بر گروه دیگر دانسته است. آیا دعوت به نفی سلطه، در واقع دعوت به تواضع و تفاهم هنری نیست؟

متشکرم

سید محمد خاتمی

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

از اوّل نوبت «عشّاق» بنواز!

● پیرامون کیفیّت گوشه‌ها و الحان موسیقی سنتی و چگونگی سازهای مختلف ایرانی در اشعار خواجوی کرمانی



● دکتر ساسان سپنتا

با بررسی تک تک ابیات اشعار شاعر شیرین سخن خواجوی کرمانی که او را «نخلبند شعرا» خوانده‌اند، نه فقط تاحدودی فراز ونشیب زندگی پرحادثهٔ او آشکار می‌گردد، بلکه علاوه بر خصوصیّات شعر، سبك سرایندگی، مهارت او در فنون ادبی و ابداع مضامین وحالات اخلاقی او که در دیوان شاعر ملاحظه می‌شود، می‌توان از زمینه اطلاعات و سائقهٔ سیر وسلوك و تبحّر او به سایر علوم مانند نجوم و اصطلاحات مربوطه و تمهیدات موسیقی که می‌دانسته است، اطلاع حاصل کرد.

با بررسی دیوان برخی شعرا مانند منوچهری، نظامی گنجوی، مولوی و دیگران میزان انس وعلاقه و علم آنان به الحان و مقامات موسیقی سنتی ایران ملاحظه می‌شود وحتی می‌توان با تفحص ژرف از میزان اطلاع آنان از تلفیق مقامات موسیقی وموازین آن وشیوه نواختن سازهای متداول عصر شاعر و در برخی موارد ساخت و شکل آن (یا اجزای ساز مانند جنس اوتار و غیره) اطلاع حاصل کرد. مجموعهٔ اشعار خواجوی کرمانی و بررسی تك تك ابیات آن از دیده تیزبین پژوهشگر واقف به موازین فوق منبع بسیار پربهره‌ای به شمار می‌رود. از آنجا که برای کلیّات اشعار خواجو هنوز فهرست راهنما واصطلاحات کاملی به چاپ نرسیده است، برای تطبیق موارد مربوط به موضوع این مقاله که شمّه‌ای از آن ذکر خواهد شد، تك‌تك ابیات اشعار او مطالعه و شواهد مربوطه توسط نگارنده استخراج و طبقه‌بندی و نمونه‌هایی درحد حجم این مقاله با شرح لازم ذکر خواهد شد. در بررسی موسیقی سنتی ایران که تا قبل از سدهٔ اخیر نمونه‌ای از ملودی آن به صورت نوشتار قابل اجرا (مانند خطّ نت) دردست نیست، به ناچار باید از روایات سینه به سینه استادان فن در نقل مقامات استفاده کرد و بجز معدود رساله‌های تخصصی، از دیوان برخی شعرا مانند خواجوی کرمانی در استخراج نام مقامات یا سازها و احیاناً ویژگیهای ذکر شده استفاده کرد. از آنجا که خواجو پس از مدتی اقامت در شیراز برای کسب کمال بیشتر روی به کازرون نهاد و به خدمت شیخ امین الدین محمد کازرونی رسید و دست ارادت به او داد و در سلك درویشان و مریدان خانقاه او درآمد، احتمال اجرای عملی سماع و شرکت درمراسم سماع توسط خواجوی کرمانی هست، به ویژه که در اشعار او نشانه‌هایی در آن مورد آمده است. اودر غزلی که با بیت زیر شروع می‌شود:

طفل بود در نظر میر عشق
هرکه نگردد سپر تیر عشق

درمورد سماع می‌گوید:

هرکه ندارد خبری از سماع
کی شنود زمزمه زیر عشق؟
(دیوان، ص ۲۹۰)

می‌دانیم که خواجو در ده سال آخر عمر بیشتر در کرمان و شیراز می‌زیست و دراشعارش گاه از رنجوری دردپا که براثر شکستن استخوان آن حاصل شده بود، شکایت کرده است و احتمال دارد این واقعه پس از سماع حادث شده باشد. چنان که خود می‌گوید:

آن لحظه که سرمست من بی سر وپای
زان پرده سرا برون شدم پرده سرای
گفتم که زپایه پای بر چرخ نهم
پایم بشد از جا و بماندم برجای
(دیوان ص ۵۵۳)

علاوه برآن، اشاره‌هایی که در دیوان خواجوی کرمانی به الحان و مقامهای موسیقی شده، نشانگر احاطه و الفت آن شاعر با ذوق با موسیقی به صورت عملی است. درکتابهای قدیم از دوازده مقام که منسوب به دوازده برج کرده‌اند وبیست و چهار شعبه مقامها، که موافق با تقسیم ساعات شبانه‌روز است وشش آواز نام برده شده است. در برخی ابیات اشعار خواجوی کرمانی نه فقط نام برخی مقامهای دوازده گانهٔ قدیم به مناسبت موضوع با سلیقهٔ خاصی آمده، بلکه از ارتباط آن مقام با شعبه مناسب مقام مورد نظر نیز یاد شده است. به عبارت دیگر برخی توافق مُدگردیهای مطبوع ازمقامی به مقام یا شعبه‌ای از الحان به لحنی دیگر که درعصر خواجو معمول بوده از آن اشعار مستفاد می‌گردد. از آنجا که موسیقی دستگاهی کنونی ایران ریشه درهمان مقامها دارد این گونه اشاره‌ها و ذکر تناسب‌ها با مرجع آن در الحان موسیقی رایج درآن عصر که خواجو یاد کرده است در زمینه‌های تخصصی بسیار مغتنم است.

خواجو گوید:

دگرش دور مخالف به عراق اندازد
من به پهلو زپیش تابه سپاهان بروم
(دیوان ص ۳۱۲)

لازم به ذکر است که «مخالف» شعبه اوّل ازمقام عراق بوده است که وضع آنها را به ابراهیم موصلی (متوفی ۱۸۸ هـ. ق) موسیقی‌دان دستگاه مهدی خلیفه عباسی و فرزند او اسحق موصلی (متوفی ۲۳۵ هـ. ق) عود نواز قرن سوم منسوب کرده‌اند. از آنجا که درمقامات دوازده گانه قدیم، عراق یکی از مقامات بوده و دو شعبهٔ مخالف و مغلوب برای آن تعیین کرده‌اند، تغییر مایه از مخالف (یکی از شعبه‌های عراق) به عراق که در شعر خواجو آمده است، که در واقع فرود به حوزهٔ تنال مقام محسوب میشود نشانه آشنائی شاعر با موسیقی علمی زمان خود است. و در مصرع دوم تغییر مایه ازمقام عراق به یکی از مقامهای مجاور آن یعنی مقام اصفهان را جایز دانسته که اتفاقاً از نظر مرکب خوانی امکان آن هست. در موسیقی سنتی بازمانده که به هفت دستگاه تقسیم شده است، «مخالف» یکی از گوشه‌های دستگاه چهار گاه و سه گاه، و «عراق» گوشه‌ای از دستگاه ماهور و راست پنجگاه و نوا و نغمه افشاری محسوب می‌شود. در جای دیگر باز خواجو از تناسب مقام اصفهان و مقام عراق که ذکر شد یاد می‌کند:

مغنی چون ز اصفاهان زند ساز
تو در راه عراق آئی به آواز
به قول مطرب از راه چون توان شد
ز راه راست چون بیرون توان شد
نوا از پرده نوروز کن ساز
ز شاخ گل چو بلبل برکش آواز
(گل و نوروز، ص ۲۴)

«راست» از اولین مقامات قدیم است که دارای دو شعبه مبرقع و پنجگاه بوده است و نوروز از شعبات مقام «نوا» بوده که خواجو دقیقاً تناسب موسیقائی آن دو را در شعر فوق آورده است. امروز نوروز خارا همراه با دیگر نوروزها از قبیل نوروز عرب و نوروز عجم و نوروز صبا از گوشه‌های دستگاه همایون محسوب می‌شود و این سه نوروز اخیرالذکر در دستگاه راست پنجگاه هم اجرا می‌گردد.

در شعری دیگر خواجو از تغییر مایه از مقام «اصفهان» به مقام عشاق یاد می‌کند، گو این که عشاق در دورهٔ خواجو به ماهور امروز مشابهت بیشتری داشته است ولی در اجرای موسیقی سنتی ایرانی امروز هم یکی از گوشه‌های بسیار دلکش نغمه بیات اصفهان (از متعلقات دستگاه همایون) است که بعد از بیات راجه (راجع) اجرا می‌شود. خواجو گوید:

نوای نغمه عشاق از اصفهان چه خوش آید
مرا که میل عراقست و شاهدان عراقی
(دیوان ص ۳۳۲)

در ابیاتی دیگر خواجو از این تغییر مایه‌ها در مقامها و شعبات دیگر هم یاد کرده است از آنجمله در نواختن مقام نوا، که به عشاق اشاره می‌کند:

شاهد بربط زن از عشاق می‌سازد نوا
بلبل خوش نغمه از نوروز می‌گوید سرود
(دیوان ص ۶۵۷)

و در جای دیگر:

در چمن چون مطرب از عشاق بنوازد نوا
از نوای نغمهٔ مرغ چمن یاد آورید
(خواجو، دیوان ص ۲۴۷)

بجز تغییر مایه‌های مطبوع از نظر خواجو که شمه‌ای از آن را ذکر کردیم، اشعار او مشحون است از اسامی الحان موسیقی قدیم ایرانی که برخی از آنها امروز نیز در ردیف قدیم موجود است. به طور مثال چند شاهد از اشعار او را ذکر می‌کنیم:

بنواز نوبتی ز همایون که راستی
چون بلبل، چمن سزدش مدح خوان هزار
(دیوان ص ۵۵)

اصطلاح نوبه زدن در موسیقی عهد خواجو، به معنای تصنیفی از نواهای موسیقی بوده که دارای

● در اشعار خواجو نه فقط نام مقامهای دوازده گانهٔ موسیقی قدیم به مناسبت موضوع و با سلیقه‌ای خاصّ آمده، بلکه از ارتباط آن مقام با شعبهٔ مناسب مقام مورد نظر نیز یاد شده است.



● موسیقی دستگاهی کنونی ایران ریشه در مقامهای قدیم دارد و به همین جهت بعضی اشاره‌ها و ذکر تناسبها در الحان موسیقی عصر خواجو از جنبهٔ تخصّصی بسیار مغتنم است

مراحل معینی از قبیل برداشت و پیش در آمد، متن و فروداشت بوده است، در بر داشت، مصنف برائت استهلال می کرده یعنی آغازی حاصل می کرده که مناسب قسمت بعدی باشد، متن به معنای عرصهٔ گستردهٔ ملودی و طبع آزمایی مصنف بوده و فروداشت اشاره ای به خود متن و در واقع فرود به واسطهٔ ملودی واسطه یا Cadencial - Formula به حوزه تنال مقام اصلی بوده است. همایون شعبه اول (دارای چهار نغمه) از مقام بزرگ در موسیقی قدیم بوده است که امروز خود دستگاه جداگانه‌ای محسوب می شود. اصطلاح تخصصی نوبه نوازی باز هم در دیوان خواجو شواهدی دارد:

در پرده از ناراستی راه مخالف میزنی
بنواز باری نوبتی چون می‌زنی عشاق را
(دیوان، ص ۱۸۲)

در مورد ملودی فرود یا کاوانس به حوزهٔ تنال یعنی «فروداشت» که شرح آن را آوردیم در بیتی خواجو گوید:

قولت چو با عمل به فرو داشت می‌رسد
بر گو غزل ترانه ازین بیشتر میار
بلبل زبام و زیر تو با نغمه‌های زیر
خواجو به زیر بام تو با ناله‌های زار
(دیوان، ص ۲۶۸)

در بیت آخر منظور خواجو از «بام وزیر» اشاره به نتهای زیر و بم موسیقی یا روند پریودهای افتان و خیزان الحان معمول بوده است. این اصطلاح را در ابیاتی دیگر نیز آورده است. به طور مثال:

بسوز ناله زارم ز عشاق
نوای زیر و بامی بر نیامد
(دیوان، ص ۲۶۱)

چو مطربان سحر آهنگ زیر و بام کنند
معاشران صبوحی هوای جام کنند
..... بر آید از دل تنگم نوای نغمهٔ زیر
چو بلبلان سحر خوان هوای بام کنند
(دیوان، ص ۲۴۶)

یکی از گوشه‌هائی که در شیوهٔ خوانندگی سنتی غالباً در اوج خوانده می‌شده است، گوشه عشاق است. طریق دستگاه خوانی در قدیم به ترتیبی بوده است که خواننده از بم شروع می نمود و به تدریج با اجرای گوشه‌های آن رو به زیر می‌رفته است. عشاق را خوانندگان متبحر چون: طاهرزاده، ادیب، خوانساری، اقبال السلطان و قمرالملوك وزیری همواره در اوج می‌خوانده‌اند. این سنت در شیوه تلقی خواجو از ان گوشه سنتی استنباط می شود. چنانکه گوید:

ناله زیر ز عشاق بسی زار بود
مطرب از بهر چه آهنگ تو بام است امروز

در این بیت خواننده ای که به خلاف رویهٔ معمول «عشاق» را به جای آنکه در اوج یا زیر بخواند و تاثیر انگیزی یا زاری حاصل کند، آن را در بم یا به قول خواجو «بام» می خوانده است مورد ایراد خواجو واقع گشته است. نگارندهٔ این مقاله در نمونه‌هائی که از اجرای سنتی «عشاق» از خوانندگان سابق الذکر شنیده ام یا از صدای استادان قدیمتر عهد قاجار از استوانه‌های حافظ الاصوات که خود باز یافت صوتی کرده ام، استماع نموده ام آنها مهارت خود را در اجرای گوشه‌هائی چون عشاق یا حجاز یا عراق در «اوج» خواندن ظاهر می ساختند.

ذکری از «حجاز» پیش آمد: این نام یکی از مقامات قدیم است ک نوبت زدن در آن مقام مورد اشاره خواجو واقع شده است. خواجو گوید:

به آهنگ چوبك زن نغمه ساز
بزد راستی نوبتی در حجاز
(همای و همایون، ص ۱۰۹)

از سرود خسروانی که آن را به باربد موسیقی دان مشهور دورهٔ خسرو پرویز (قرن ششم و هفتم میلادی) نسبت داده اند نیز در دیوان خواجو ذکری به میان آمده است. خواجو گوید:

همایون از آن خسروانی سرود
برفت از دل تنگش آوای رود
(همای و همایون، ص ۱۱۳)

تصنیف هفت خسروانی را به باربد نسبت داده اند ولی در موسیقی کنونی ایران خسروانی یکی از گوشه‌های دستگاه ماهور و راست و پنجگاه محسوب می شود. در مورد باربد و نکیسا دو موسیقی دان دوره خسرو پرویز خواجو باز هم در خلال اشعار خود یاد آور شده است:

چنگ در دامن خسرو زده‌ام تا چون رود
ضربت باربد و زخم نکیسا نخورم
(دیوان، ص ۱۳۶)

خروش و نالهٔ خواجو و بانگ بلبل مست
نوای باربد و نغمه رباب منست
(دیوان، ص ۶۳۶)

چون باربد در بربط نوازی شهرت داشته است و بربط سازی بوده است شبیه عود که با مضراب آن را می نواخته‌اند، اشارهٔ خواجو به ضربت باربد در بیت مربوطه که در فوق نقل گردید، مربوط به نواختن ساز با مضراب است و زخم نکیسا نیز اشاره به نواختن نکیسا است که بیشتر شهرت به چنگ نوازی داشته است. البته چنگ سازی بوده است که با انگشت نواخته می‌شده است.

در مورد شیوهٔ نواختن چنگ نیز خواجو اشاراتی کرده است. چنگ، سازی است دارای رشته‌هایی که در عهد خواجو از تارهای ابریشم، موی اسب یا از زه ساخته می شده است. این ساز دارای یك محفظه طنینی افقی بوده که روی زانوی نوازنده قرار می گرفته و یك سیم گیرمنحنی که نوازنده با سینه و شانه چپ خود آن را استوار می‌داشته و با نوك انگشتان هر دو دست تارهای آن را می نواخته است. خواجو گوید:

بلبل دستان سرا را گو برآر آوای نای
مطرب بلبل نوا را گو بزن در چنگ، چنگ
(دیوان، ص۲۹۴)

در عبارت «بزن در چنگ، چنگ»، چنگ اول اشاره به ساز دارد و چنگ دوم اشاره به انگشتان نوازنده که ساز را می نوازد. خواجو در جای دیگر، علاوه بر طرز نواختن ساز با انگشتان که در فوق اشاره شد، طرز گرفتن ساز را با سینه و شانه چپ که اشاره کردیم با اصطلاح «در بر کشیدن و نواختن» درشعر خود آورده است:

این ضرب بی‌قانون تا چند زنی بر من
یك روز چو چنگ آخر در برکش و بنوازم
(دیوان، ص۷۳۱)

قانون نیز یکی از سازهای زهی مضرابی قدیم ایران است که تقریباً بشکل سنتور بوده و طرحی ذوزنقه مانند دارد، که به صورت افقی جلو نوازنده قرار گرفته و با مضرابهایی که بر انگشتان قرار می‌گرفته نواخته می‌شده است. البته کلمهٔ «قانون» در مصرع اول دارای ایهام معنایی است. در موردی دیگر خواجو می گوید:

مطرب پرده سرا چون بخراشد رگ چنگ
نتوانم که من سوخته دل نخروشم
(دیوان، ص۳۰۷)

اصطلاح «خراشیدن رگ چنگ» اشاره به نواختن تارهای زهی چنگ با سر انگشتان است. اصطلاح «پرده سرا» به معنای آهنگ سرا میباشد. چون «پرده»، رشته های زهی است که بر دستهٔ ساز بسته می شود و از آنجا که هر لحن یا مقامی از یکی از پرده‌های دسته ساز شروع می شود. پردهٔ نخستین هر مقام به نام همان لحن نامیده می شود، مانند پردهٔ عشاق و غیره، بنابراین «پرده» تلویحاً به معنای نوا و آهنگ هم آمده است. کلمهٔ دستان نیز به همان معنا است. چنانکه خواجو گوید:

آید ز«نی»حدیثی هر دم به گوش جانم
کاخر بیا و بشنو دستان و داستانم
(دیوان، ص ۴۰ مقدمه)

اصطلاح «پرده سرا» به معنای فوق در برخی دیگر اشعار خواجو آمده است. درشعر زیر ازعود نواز آهنگ‌سرا با آن اصطلاح یاد می کند:

عودی پرده سرایم زانکه هستم خوش نفس
گرچه هرگز کس نمی گوید که من خنیاگرم
رود من برساز باشد گر بسوزد عود من
نایم اندر چنگ باشد گر نباشد مزمرم
(دیوان، ص۸۹)

● خواجو درشعرخود به «چنگ» نیز اشاراتی دارد: سازی بوده است با تارهایی که درعهدخواجو از تارهای ابریشم، موی اسب و یا از زه ساخته می‌شده و... آن را با انگشتان هر دو دست می‌نواختند



● «راست» از اولین مقامات قدیم است که دارای دو شعبهٔ مبرقع و پنجگاه بوده است و «نوروز» از شعبات مقام «نوا» بوده که «خواجو» دقیقاً تناسب موسیقایی این دو را در شعر خود آورده است

عود که در شعر فوق آمده، همان است که در ایران قبل از اسلام با جزئی اختلاف «بربط» نامیده می‌شده است. رود نیز به معنای بربط یا عود است. و اما اصطلاح برساز بودن درشعر فوق به معنای کوك بودن و تنظیم بودن وترهای ساز با نت‌های معین شده است. در بیت فوق کلمه «مرمر» بمعنای نای است. در مورد کلمهٔ «رود» خواجو درجای دیگر می‌گوید:

زآهنگ مفکن سرودمرا نگه دار در پرده رودمرا

(همای و همایون، ص ۲۳۴)

و منظور خواجو این است که آن سروده‌ای که او ساخته است در آهنگ مطلوب اجرا کن و بر اثر خواندن درست مقامی که اجرا می‌شود، خواننده به نحوی قطعه را در آن مقام بخواند که عودی که شاعر مینوازد نیز بتواند به تبعیت خواننده در همان مقام پاسخ او را بدهد. در جای دیگر خواجو طریق نوبه زدن را بدینصورت تجویز می‌کند که اول نوازنده مقام «عشاق» را بنوازد و سپس از شعبهٔ نوروز خارا که یکی از شعبات مقام نوا بوده است، به نوا تغییر مایه بدهد. در این بیت اصطلاح «سازکردن» به معنای سازگار کردن و آماده کردن است. چنانکه گوید:

سماعی کن به بانگ مرغ شب‌خیز
بزن گلبانگ بر مرغ شب‌آویز
از اول نوبت عشاق بنواز
نوا از پردهٔ نوروز کن ساز

(گل و نوروز، ص ۲۴)

دوران خواجو از نظر تاریخ موسیقی ایران دورانی محسوب می‌شود که سازهای متنوع در همنوازی یا به صورت اجرای تنها در موسیقی صوفیانه و سماع خانقاهها مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در خلال اشعار خواجوی کرمانی از سازهائی نام برده شده که چند نمونه از آن را ذکر کردیم. علاوه بر چنگ، نای، عود، رود، قانون، مزمر (مزمار) که نوعی نی میباشد و شواهد آن را ذکر کردیم از سازهای، بربط، تنبور، دف، رباب، تبیره (نوعی طبل)، چنگ چینی، چغانه (محفظهٔ چوبی گرد با سنگ ریزهٔ درون آن) نیز یاد شده است که برای جلوگیری از تطویل کلام از ذکر همهٔ آنها در این مقاله خودداری می‌شود. همین قدر ذکر می‌کنم که خواجو خصوصیات صوری و ظاهری و شیوهٔ نواختن برخی سازها را با نهایت استادی در شعر آورده است. چنانکه گوید:

نی راه زن دم به دم آه زن
دف چنبری چرخ را راه زن
زده چنگ چینی ره عقل و دین
شده طره چینیان پر ز چین
کف مه‌رُخان مطلع آفتاب
زدست مُغنی در افغان رباب
تبیره زن افتاده در پای پیل
زمانه شده غرق دریای نیل

(هما و همایون، ص ۱۲۰)

در شعر فوق خواجو از نفیر نی و دمیدن در آن و مدور بودن شکل دف که به چرخ چنبری تشبیه شده است، یاد کرده و با مهارت آنها را در شعر گنجانیده است. اصطلاح «راه زن» که در بیت اول آمده، از اصطلاحات موسیقی قدیم است. راه به معنای، مقام، لحن، نوا و پرده بوده است و بنابراین معنای نی راه زن یعنی آن نی که نغمه موسیقی می نوازد، و معنای «دم به دم آه زن» اشاره به دم و نفس نوازنده است که در نی می‌دمد. رباب از سازهای بسیار قدیمی است و در طول قرون تغییراتی در آن به عمل آمده است. نوعی از آن را با مضراب و نوعی را با کمان می‌نواختند. نوعی رباب که بیشتر معمول بوده دارای دو تار بوده که یکی را زیر و دیگری را بم می‌نامیده اند و آن را با کمانه می‌نواخته‌اند. مشابه آن ساز اکنون در چین و تایلند نواخته می‌شود. تبیره نوعی ساز کوبه‌ای بوده است که به دهل شبیه و در روی آن پوست به کار رفته است. در بین الحانی که خواجو یاد کرده، نام برخی الحان دوران ساسانی نیز ملاحظه می‌شود. راجع به لحن نوروز و خسرواتی که از نغمه‌های دورهٔ ساسانی است قبلا شواهدی عرضه کردیم.

دیگر از الحان بسیار قدیمی و باستانی که خواجو ذکر کرده است، لحن نهاوند است:

بزن مطرب نوائی از سپاهان
که دل بگرفت ما را از نهاوند

(دیوان، ص ۴۳۳)

بجز اصفهان که از مقامات دوازده گانه قدیم است، «نهاوندی» که در مصراع دوم به صورت «نهاوند» آمده، از الحان و نواهای دورهٔ ساسانی است. این نام اکنون یکی از مقامهای موسیقی مصر و تونس و مراکش است. فرصت شیرازی در بحورالالحان یاد می‌کند که زنگوله را نهاوند می گویند. گوشهٔ نهاوند را استاد علینقی وزیری از ردیف استادان قدیم موسیقی ایرانی به خط نت نوشته اند (در دست است) و آن را جزو دستگاه سه گاه منظور داشته‌اند. دیگر از الحان دوران ساسانی که خواجو آورده است، لحن «چکاوك» است:

به فهم و علم سُلیمانی آن نئی که ندانی
ادای لحن چکاوك ز بانگ پردهٔ عنقا

(دیوان، ص ۴)

چکاوك امروز از گوشه‌های دستگاه همایون شمرده می‌شود.

در اینجا بی‌مناسبت نیست به برخی تمهیدات مورداستفادهٔ خوانندگان و نغمه‌سرایان عصر خواجو اشاره شود: به هنگام خواندن یك فورم موسیقایی یا یك پریود در مقامها یا برای پر کردن زمان ملودیك، یك فیگور آوازی با هجاها یا کلمات زبان فارسی، در برخی از اشعار خواجو آمده است که از نظر محقق پوشیده نمی‌ماند و از نظر ریشه‌یابی هجاهای معمول در برخی فیگورهای تزئینی آواز قدیم واجد اهمیت است. به عنوان مثال میتوان این شعر خواجو را ذکر کرد. او در شعری به نام سرود چنین گوید:

با حریفان صبوحی طرف جوی بجوی
سنبل یار گل اندام سمن بوی ببوی
از برای دلم ای مطرب خوشگوی بگوی
دلم ای وای به دل وا دلم ای وای دلم

که مصرع آخر در تمام شعر تکرار شده است.

به هر تقدیر، لازم به ذکر است که عصر خواجو، مصادف با زمانی بود که بزرگترین متخصصان و صاحبنظران و آخرین نظریه‌پردازان علم موسیقی مانند صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی صاحب کتاب مشهورالادوار و بعد از او قطب‌الدین شیرازی (که یکی از مشهورترین شاگردان خواجه نصیرالدین طوسی و شاگرد صفی‌الدین عبدالمؤمن و صاحب رساله، درةالتاج» است) در آن عصر می‌زیسته‌اند و حدود پنجاه سال پس از درگذشت خواجوی کرمانی چند اثر از آخرین دوره نظری دانان موسیقی در ایران مانند جامع الالحان و مقاصدالالحان از عبدالقادرین غیبی مراغه‌ای تألیف شد و بعد از آن، دورهٔ افول نظری دانان موسیقی در ایران آغاز می‌شود، و با توجه به این دورهٔ خاص، ویژگیهایی که از نظر موسیقی در دیوان خواجو آمده و شمه‌ای از آن در این مقاله اشاره شد واجد اهمیت بسیار است.

گزیدهٔ مراجع:

۱. اقبال، عباس، موسیقی قدیم ایران، روزنامهٔ کاوه، سال دوم شمارهٔ ۵، برلین، ۱۹۲۱.

۲. خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به اهتمام احمد سُهیلی خوانساری، تهران ۱۳۳۶.

۳. خواجوی کرمانی، گل و نوروز، به اهتمام کمال عینی، تهران، ۱۳۵۰.

۴. خواجوی کرمانی، همای و همایون، با تصحیح کمال عینی، تهران، ۱۳۴۸.

۵. سپنتا، ساسان، چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران، ۱۳۶۹.

۶. فرصت شیرازی، میْرزانصیر، بحورالالحان، بمبئی، ۱۳۳۲ هجری قمری (۱۹۱۴ میلادی).

۷. ملاح، حسینعلی، منوچهری دامغانی و موسیقی، تهران، ۱۳۶۳.

8. Sepanta. Sassan,. «Iranian Music», The Durham University Journal. Vol. LXX, 122, June. 1980.

9. Zonis. Ella., Classical Persian Music, U.S.A, 1973.



• خواجوی کرمانی، نوپردازی توانا در عرصهٔ معانی:

در آتشم مدار که گوگرد احمرم!

• دکتر طلعت کاویان‌پور

ادبیات ایران یکی از عناصر سازنده و نیرومند فرهنگ دیرینهٔ میهن ماست. گویندگان این سرزمین از دیرباز عواطف انسانی و جاذبه‌های فکری خویش را با بیانی دل‌افروز و زبانی آهنگین ارائه کرده‌اند.

در برافراشتن کاخ عظیم و زیبای سخن فارسی بسیاری از هنرمندان و طراحان چیره‌دست شعر و نثر سهمی بسزا داشته‌اند. آنان در فراز و نشیبهای سخت تاریخ، با وجود فشارهای سیاسی و اجتماعی و اعمال سانسور و اختناق، در وضعیت اقتصادی نه چندان مطلوبی آثار ادبی عظیم و برجسته‌ای از خود به یادگار نهادند که در میان ملل جهان کم‌نظیر است و ثروت ادبی معاصر ما نیز به سالها وقت نیاز دارد تا به آن اندازه از عمق و ارزش و نفوذ برسد.

تاکنون دربارهٔ گروهی از این هنرمندان و مهندسان زبردست سخن همچون فردوسی، خیام، ناصرخسرو، عطار، مولوی، سعدی و حافظ تحقیقاتی هرچند ارزشمند ولی فاقد جامعیت علمی مطلوب صورت گرفته است، اما دروغ نخواهد بود اگر با کمال شگفتی بگوییم که هنوز بسیاری از سخنوران توانا و ارزشمند این مرز و بوم کهن از لحاظ ادب‌شناسی معاصر، ناشناخته مانده‌اند. شاید بتوان گفت که در حق بسیاری از این نخبگان، ستم رفته است، تا آنجا که حقیقتاً نام و آثارشان همچون گنجی در ویرانه مکتوم مانده است.

اگر روزی میراث ادبی ایران با شیوه‌ای علمی تشریح و تدوین گردد، نسلهای معاصر و آینده درخواهند یافت که مالك چه گنج شایگانی بوده‌اند. نسل معاصر باید دریابد که چه اندازه افکار عمیق و دقیق، تخیلات دل‌انگیز، تصاویر انسانی و چهره‌های پرمعنا، تعابیر ظریف و راز و رمزهای پرمایه، طنزهای گزنده و نیشدار و انتقادات اجتماعی و اشکال و مضامین متنوع در میراث ادبی ما نهفته است. گزافه نخواهد بود اگر گفته شود که آثار کلاسیك فارسی باید برای نسل معاصر از دیدی علمی و منطقی بازخوانی و مورد سنجش و نقد مجدد قرار گیرد. به این نسل پرشور و بلاکشیده و آبدیده شده و صبور باید آموخت و نشان داد که نیاکان ما ـ بخصوص آنانی که اهل هنر بوده‌اند ـ در طی قرون و اعصار در این مرز و بوم به عبث نزیسته‌اند، بلکه از اعماق جانی پرسوز و خردی صافی، دانه‌های حکمت و معرفت را در رشته‌های دلپذیر سخن همچون عِقدی گرانبها پدید آورده و برای آیندگان به یادگار نهاده‌اند. آری میراث ادبی ما نیازمند تنظیم، تنقیح و نقدی علمی است. نیازمند آن است که با ذوق و دلسوزی هرچه تمامتر با درکی منطقی به نسل معاصر و آینده عرضه شود تا الهام‌بخش دلهای جوانان و پشتوانهٔ غنی فرهنگی نسل امروز ایران در زمینه‌های متنوع هنر معاصر گردد.

مردمی که در سرزمین ما زندگی می‌کنند، آن طور که تاریخ‌شان نشان می‌دهد، مردمی معتقد، فکور، دردمند، ستمکش، حساس و شاعرپیشه‌اند. سروده‌های زرتشت در گاتها و یشتها و یسناها می‌تواند شاهد راستینی بر این نکته باشد که ذوق شاعری از دیرباز در کشور پهناور ما رونق داشته است.

اگر اسناد و مدارك گمشدهٔ عهدهای دیرین در دست می‌بود، بی‌تردید می‌شد تاریخی کاملاً منسجم از شعر فارسی تدوین کرد، ولی افسوس که این رشته در گردش زمان با وقوع حوادث و جنگها و از بین رفتن کتابها ازهم گسسته است. به عقیدهٔ بسیاری از صاحبنظران شعر فارسی صرفاً از دوران پس از اسلام آغاز می‌شود[۱]. درحالی که بنا بر شواهد و مدارك برجای مانده، اشکال گوناگون شعر فارسی در دوران پیش از اسلام هم وجود داشته است و در آن ایام برای بیان احساسات مذهبی، غنایی، وصف و روایتگری از «شعر» بهره می‌جسته‌اند. منظومه‌های به زبان پهلوی «یادگار زریران»، «درخت آسوریك» و «جاماسب نامه» نمونه‌های روشن و زنده‌ای از این دست به شمار می‌آیند.

شعر فارسی بعد از اسلام و پیش از یورش مغول، از قرون سوم تا ششم هجری اوج گرفت و این خود ثمرهٔ رشد و بالندگی تمدن ایرانی ـ اسلامی بود. ایرانیان از فرهنگ و تمدن اسلامی بیش از دیگر ملتها بهره جستند، زیرا زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی جهت این کار در مردم ایران آماده‌تر بود. از این روی تفکر علمی و خیال هنری هردو راه کمال پیمود و شعر فارسی در این رهگذر سرشار از تخیلات ظریف واندیشه‌های دلپذیر با بیانی استوار و باشکوه، و اوزانی خوشاهنگ تجلی کرد. در این دوران شعر نه تنها بیانگر شادیها و رنجهای زندگی بود بلکه از آن به عنوان وسیله‌ای برای بیان تفکرات فلسفی، مذهبی و عرفانی و آزاداندیشی استفاده می‌شد.

بدین ترتیب شاعران ما در شکل و مضمون شعر

●خواجو شاعری است آگاه و دردمند. او در بسیاری از قصاید و به ویژه مطایبات و غزلیاتش نامردمیها و ظلمها را به صورت طنز یا سخن رازآمیز نشان داده است

●عصر خواجو عصر حکومتگران متعلق به خاندانهای کوچکی است که نسبشان به چنگیز می‌رسد. آنان نیز به ستمگری ادامه دادند و با گرفتن باج و ساوهای گوناگون شیرهٔ جان مردم را مکیدند

خویش نسبت به دوران پیش از اسلام تحولی کیفی و دگرگونی عظیم ایجاد کردند. اوزان مطبوع و دلنواز، موضوعات شعری متنوع و قالبهای گوناگون برای بیان آن موضوعات در شعر فارسی پدید آمد. تا آنجا که می‌توان گفت شعر ایران در آن دوران در قله‌های پرشکوه شعر دنیای کهن جای گرفت.

یورشهای خانمانسوز چنگیز و هلاکو و تیمور این شعلهٔ پر فروغ را که در کانون میهن ما می‌درخشید کم‌فروغ کرد. آخرین فرزندان سنن عالی شعر فارسی که در شعرشان شکل و مضمون و لفظ و فکر به اوج هماهنگی و کمال رسیده است معدود کسانی هستند که در قرن هفتم و هشتم می‌زیستند. از جمله سعدی، سیف‌الدین فرغانی، اوحدی مراغه‌ای، سلمان ساوجی، عبید زاکانی، خواجوی کرمانی و حافظ شیرازی... باید کوششهای بسیاری صورت گیرد تا تصور واقعی و قابل اعتمادی از سیر حیاتی معروفترین گویندگان ما به دست آید. ولی استغراق برخی از پژوهندگان ما، در این نوع جستجوها، موجب شده است که کمتر به بررسی نقادانهٔ آفرینش هنری سخنوران پرداخته شود و یا آن که

در پیرامون گروهی اندك از سخنوران پیوسته نوشته و سخن‌ها گفته شود و عدهٔ بیشماری از این کاروان عظیم فرهنگی را نادیده انگارند.

تشکیل کنگره یا سمینار برای بزرگداشت و معرفی شاعران، نویسندگان، دانشمندان و اندیشمندانی که در ایجاد میراث فرهنگ ریشه‌دار ایرانی سهمی ارزنده داشته‌اند، می‌تواند فتح‌بابی برای انجام پژوهشی دقیق و علمی دربارهٔ این ـ به تعبیر نگارنده ـ «فراموش شدگان» باشد.

از جمله شاعرانی که در تاریخ ادبیات ما کمتر مورد توجه قرار گرفته، خواجوی کرمانی است:

کمال‌الدین (افضل‌الدین) ابوالعطاء محمود مرشدی مشهور به خواجوی کرمانی یکی از سخنوران توانای اواخر قرن هفتم هجری است که در ۶۸۹ هجری در کرمان متولد شد. تذکره نویسان او را «زبدة الفصحا»، «نخلبند عرصهٔ معانی» و «ملك الفضلا» خوانده‌اند.(۳).

وی از همان اوان جوانی شایستگی خود را با سرودن قصیده‌ای دربارهٔ تاریخ حمّام یزد نشان داد. این قصیده بر دیوارهای این بنا برای همیشه نقش شده و باقی مانده است.(۴) خواجو تا نقاط دوردست باختر ایران سفر کرد و در این مقطع از عمر، با مدایح خود سلسله‌ها و کسانی را که دست سرنوشت به اوج رفعتشان رسانده بود، می‌ستود. خواجو سپس در حلقه پیروان سلسلهٔ کازرونیه درآمد و دلبستگی خود را به تصوّف از یك سو با مثنوی‌های خویش و از سوی دیگر با سرودن قصایدی به شیوهٔ سنایی نشان می‌داد. وی به سال ۷۵۳ هجری در شیراز درگذشت. دیوانش تحت عنوان «صنایع الکمال» از امتیازات یك دیوان خوب قرن هشتم هجری برخوردار است و شامل قصاید، غزلیات، مطایبات، مثنویات و لغز و معمّاست. قصاید فراوانی در نعت ائمه به ویژه حضرت علی(ع) دارد.(۵)

غزلیاتش از سبك عراقی متأثر است. مثنوی خواجو حائز اهمیّت بسیار است. و با آنکه خمسه‌اش از دیگر جهات متأثر از استادانی چون نظامی و امیرخسرو است امّا از لحاظ انتخاب مضامین رُمانتیك و نیز روابط داستانها با یکدیگر بر خمسه‌های آنان برتری دارد.(۶)

آنچه که خواجو را درمیان هم عصران خود ممتاز می سازد، قدرت تفکر، روحیهٔ حسّاس و توانایی او در پروراندن مضامین نو و بیان دلاویز اوست. وی هنرمند بزرگی است که در صحنه‌های متنوّع هنر، شاعری نقش‌آفرین است. آنجا که می‌خواهد ممدوح خود را بستاید، واقعیتهای عینی را با تأکیدات خاصّ و با تعمّق مختصات قهرمانان مثبت و یا منفی، با درآمیختگی زندگی و با تخیّلات غنایی می‌آمیزد. و از آنجا که واقعیت را سخت می‌آراید یا سخت زشت می‌کند و آن را به اوج یا حضیض می‌کشد، شعرش بیش از حدّ هیجان‌انگیز یا احساساتی است و از این روی بر عواطف انسانی تأثیر عمیق می‌گذارد.

: مرا با مدیح کسان کار نیست
که هرکس مر آنرا سزاوار نیست
مگر پادشاه زمین و زمان
سکندر جناب سلیمان مکان
عطارد ز ادراك او خوشه‌چین
فتاده خور از سهم او بر زمین
جهان گشته مأمور فرمان او
فلك گاو را کرده قربان او.(۷)

جایی دیگر در مدح یکی دیگر از ممدوحان می‌گوید:

تویی سکندر ثانی و روزگار غلامت
بساز بر ره یأجوج غم ز جام طرب سد(۸)

و یا:

به روزگار تو رهزن نماند جز مطرب
به دورعدل تو خونخواره نیست الآجام
به درگه تو، شه چرخ چنبری، هر روز
کشیده خنجر زرّین ز بهر دفع عوام
ز حضرت تو اگر دور بوده‌ام یك چند
ز امتناع فلك بود و نکبت ایام.(۹)

خواجو شاعر اواخر قرن هفتم هجری است. عصر خواجو، عصر حکومتگران متعلق به خاندانهای کوچکی است که نسبشان به چنگیز مغول می‌رسد. از بدبختی مردم این سرزمین این که حملهٔ مغول به ایران با مرگ چنگیز پایان نیافت. بلکه بعد از او فرزندان چنگیز و ایلخانان به ستمگری خود ادامه دادند و با گرفتن باج و ساوهای گوناگون شیرهٔ جان مردم را مکیدند و جامعه‌ای محروم و بلادیده و ضعیف برجای گذاشتند.(۱۰)

در دوران خواجو، بر اثر دست به دست شدن دائمی شهرها و از جمله شیراز، پیوسته حوادث غیرمترقبه رخ می‌نمود. شاهان و وزیران کشته می‌شدند. هجومهای بنیان‌کن به وقوع می‌پیوست. آتش جنگ و جدلهای مذهبی، نبردهای قومی و مبارزات عقیده‌ای سخت تیز بود. جامعه عصر خواجو از انواع غوغاها انباشته بود. امرا و سلاطین پیوسته به یکدیگر خیانت می کردند و در خفا نقشهٔ قتل همدیگر را می کشیدند. زاهدان ریایی و صوفیان سالوس علیه پاکدلان و آزاده‌اندیشان، مبارزه و دشمنی می کردند. طبعاً این هرج و مرج اجتماعی و ظلم ناشی از آن، نمی‌توانست روح شاعرانهٔ خواجو را نیازارد. به همین جهت خواجو بارها در آثار خود یادآور شده است که جهان هر چند زیباست ولی سایهٔ مرگ و سپنج بودن، آن را بی‌صفا ساخته است. عرصهٔ زندگی پر از حوادث شگرف است که انسان را غافلگیر می‌سازد چرا که:

از گنج دهر بهره بجز زخم مار نیست
وز گلبن زمانه بجز نوك خار نیست
بگذر زمی که مجلسیان وجود را
حاصل زجام دهر برون ازخمارنیست.(۱۱)

این است که یأس و نومیدی در اشعار او رخنه دارد

●خواجو آنجا که به کردار وخصلتهای رجال سیاسی عصرخویش اشاره می کند و از رفتار زشتشان پرده برمی‌دارد، به خوبی نشان می‌دهد که تا چه حد در وقایع زمانش دقیق می نگرد.

●یأس و نومیدی در اشعار خواجو رخنه دارد ولی در این رهگذر، فدا شدن در راه دوست را هم زندگی می‌داند و به این طریق از کنار نومیدی با ظرافت و دلگرمی عبور می کند.

و کمتر به صبح امید می‌رسد. ولی در این رهگذر فداشدن در راه دوست را هم زندگی می‌داند و به این طریق از کنار نومیدی با ظرافت و دلگرمی، عبور می کند و آن را پشت سر می گذارد:

ز بس خون که می‌بارد از چشم من
دلم را خرابی ز بارندگی است
چو خواجو گر اهل دلی جان بباز
که مردن بردوستان زندگی است.[۱۲]

خواجو شاعری آگاه و دردمند بود که نمی توانست از کنار آن همه مسایل و حوادث بی تفاوت بگذرد. بلکه در بسیاری از قصاید به ویژه مطایبات و غزلیاتش نامردمیها و ظلمها را به صورت طنز یا سخن رازآمیز، نشان داده است. آنجا که جسته جسته به کردار و خصلتهای رجال سیاسی عصر خویش اشاره می کند و از رفتار زشتشان پرده برمی‌دارد، به خوبی نشان می‌دهد که تا چه حدّ در وقایع زمانش، دقیق می‌نگرد و درست می‌اندیشد و می‌کوشد که دید و تفکرش را به خوبی نشان دهد:

تا چه دیوند که آزار سلیمان طلبند
تا چه گبرند که آزار مسلمان طلبند
خلق دیوانه و از محنت دیوان دربند
وین عجب ترکه زدیوان زردیوان طلبند
هر کجا سوخته‌ای بی سر و سامان یابند
وجه سیم سره زان بی سرو سامان طلبند
... خوك شکلند و حدیث از خر عیسی رانند
دیو طبعند و همه ملك سلیمان طلبند
تا در آفاق زنند آتش بیداد به تیغ
آتش از چشمه خورشید درخشان طلبند.[۱۳]

خواجو در باره امرای زمان خود سخنان طنزآمیز فراوانی دارد که حقیقت حال و فرومایگی این «تافته‌های جدابافته» را به خوبی آشکار می سازد:

گفت با من یکی زغیروزان
که چه بودت ز آمدن مقصود
شهر بگذاشتی و بگذشتی
از مقامی که بود معدن جود
و آمدی سوی محنت آبادی
که نباشد دروکرم موجود
این زمان باوجود حاکم ما
جودرانیست در زمانه وجود![۱۴]

و یا آنجا که قطعه‌ای در باره یکی دیگر از «صدور رجال» زمان خویش صدرالدین یحیی گفته ودر پایان به این نتیجه رسیده است که سلطان جای خود را با سگبانی عوض کرده و سلیمانی به شیطانی بدل شده است.[۱۵]

اگرچه شکل نظارت اجتماع و آزادی مشروط می‌تواند گاهی اوقات هنرمند را تاسرحد مداحی و دلقکی بکشاند و هنر واقعی را در چرخ دنده های خود خرد کند، ولی خواجو با آگاهی و هوشیاری کامل توانسته است خود را ازدلقك شدن دور نگاه دارد. زیرا شیوه هنری او درارائه مفاهیم، موجب گشته که از کاربرد روشهای مبتذل و بی تاثیر و متداول زمان، موعظه گری و شعاردادنهای روزانه خنك به دور باشد. و در واقع به صورت یك توصیف کننده قوی در قصایدش جلوه کند.

خواجو در یکی از قصیده هایش خطاب به یکی از ممدوحان روزگار خویش، «دینار» وجه رایج زمان را به گونه‌ای به تصویر می کشد که در عین واقعیت، نوعی طنز تلخ رانیز به خواننده انتقال می‌دهد:

حکایتی به جناب تو عرضه می‌دارم
زبنده گوش کن و رخ متاب از آن زنهار
خدایگانا در بندگی خازن تو
غلامکی همیانیست نام او دینار
عظیم کافی و مسکین نواز و مردم دوست
قوی مدبّر و ترتیب ساز و کارگزار
به هر کجا که رود صدکسش به دل مشتاق
به هر کجا که بود صدکسش به جان غمخوار
گزیده و سره و سکه‌دار و روی شناس
درست روی نگارین او چو روی نگار
....
مدام منزل او در دکان صرافان
ولی مصاحبت او همیشه با تجار
....
هر آن دقیقه که در حل مشکلات بود
ازوکنند ملوك زمانه استفسار
درست مغربی آفتاب را ماند
که نیم روز بدو گرم می شود بازار.[۱۶]

قصاید مدحی خواجو چون هنوز به قلمرو عرفان وارد نشده و تجارب را با معلومات خویش نیامیخته است، صرفا از نظر صنایع شعری درخور اهمیت است. اما قصاید عرفانی او بیانگر افکار تازه‌ای است که تحول فکری خواجورا در گستره بیکران شعرش نشان می‌دهد:

سطری است هر دو کون زاوراق دفترم
حرفی است کاف و نون ز حروف مکررم
چون در سر اوقات معانی کنم نزول
طاووس سدره مروحه سازد ز شهپرم
ناهید کیست، مطربی از بزم فکرتم
خورشید چیست، پرتوی از رای انورم
....
در بوته‌ام مسوز که اکسیر اعظمم
در آتشم مدار که گوگرد احمرم
....
کی بر بساط خاك زنم خیمه وقوف
زینسان که دل به عالم جان است رهبرم.[۱۷]

هنرمندان بزرگ تاریخ، در پهنه گسترده حیات و زندگی همواره به سه خصلت مهم و برجسته ممتاز بودند که نخست صداقت هنرمند است. هرچند بسیاری از شاعران کلاسیك ما با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی روزگارشان گروهی از «اربابان بی‌مروت دنیا» را ستوده اند ولی ناگفته نماند که درآن روزگاران ثنای پادشاهان یا وزیران و حمایت مادی و معنوی آنان شرط لازم کاروفعالیت اهل علم و ادب بود و پدیده ای متداول و رائج و عادی شمرده می شد. ولی امروزه پدیده ای ارتجاعی است. خلاقیت هنری شاعر پاسخ به نیازدرونی اوست. هنر دروغ، لاف زن سالوس، ثناگو و متکلف نمی تواند هنر باشد بلکه وبال گردن هنرمند است که او را در گذرگاه تاریخ برفراز و نشیب هنر و در پیشگاه نسلهای آینده رسوا خواهد ساخت. همانطور که اشاره شد خواجو در قصاید مدحی خود تاحد یك توصیف کننده توانا باقی می ماند.

خصلت دوم و سوم هنرمندان بزرگ رسالت انسانی و نوآوری آنها است. زمانی هنرمند به خلاقیت و آفرینش دست می‌زند که سخنی گفتنی و اندیشه ای پراکندنی داشته باشد و اگر در برابر این خواست زندگی خموشی گزیند به خود و مردم زمانه اش خیانت کرده است. خواجو این رسالت انسانی را به تناسب اوضاع اجتماعی روزگارش به شیوه ای نو با ظرافت در اشعارش نشان داده است. او در پیکار حیات خود، خویشتن را شایسته و قادر به جولان دادن در صحنه فکر و اندیشه می‌دانسته است. خواجو نیز در آن

● در دوران خواجو، پیوسته حوادث غیرمترقبه رخ می‌نمود، شاهان و وزیران کشته می‌شدند، هجومهای بنیان‌کن به وقوع می‌پیوست و آتش جنگ و جدلهای مذهبی و نبردهای قومی سخت تیز بود.

● آنچه که خواجو را در میان همعصران خود ممتاز می‌سازد، قدرت تفکر، روحیه حساس و توانایی او در پروراندن مضامین نو و بیان دلاویز اوست.

شرایط، همانند روشنفکران حساس زمانه‌اش، علیرغم وجود محتسبان و ریاکاران سربر آستانه پیرمغان می‌نهد و نفرت از پستیها، ریاکاریها و دروغها را به زبانی پرراز و رمز بیان می‌کند:

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما
ای همه رندان مرید پیر ساغر گیرما

یا: منزل پیرمغان کوی خرابات فناست
آخر ای مغ بچگان راه خرابات کجاست؟
دست در دامن رندان قلندر زده‌ایم
زانکه رندی و قلندر صفتی پیشه ماست.[18]

خواجو شاعری است ارزشمند و از همه مهمتر انسانی بی‌ریاست. باید او را از طریق مطالعهٔ دقیق آثارش به درستی شناخت و به رنج روان‌سوز این مرد تنها مانده و غریب که فراتر از هم عصران جاهل خود می‌دید و عمیق‌تر از آنها احساس می‌کرد، پی برد:

طرّهٔ مشکین نباشد بر رخ جانان غریب
زانکه نبود سنبل سیراب در بستان غریب
سنبلش بی‌وجه نبود گر بود شوریده حال
زانکه افتادست چون هندو به ترکستان غریب.[19]

او نکبت و زشتی ایام را با واقع‌بینی بسیار تلخ و هراسناکی نشان می‌دهد:

چو این منزل درد و جای غم است
درین دامگه شادکامی کم است[20]
هرگز از چرخ بداختر نشدم روزی شاد
مادر دهر مرا خود به چه طالع زاده‌ست[21]

هر چند بینش خواجو از بینش مردم روزگارش روشن‌تر و برتر است ولی بی‌تردید این بینش امری نسبی است. او قادر نیست که رازهای پیرامون خود را به روش علمی تحلیل نماید. باز اوضاع زمانهٔ خویش دچار شگفتی می‌شود و هیجانی و طغیانی در درون پرسوز خود دارد که پیوسته به مخاطب خویش توصیه می‌کند:

ز من بشنو این پند آموزگار
مکن تکیه بر گردش روزگار
که گر پور زالی ازین پیر زال
به دستان نمانی شوی پایمال[22]

شاعری چون خواجو، در چنان اوضاعی فقط می‌توانست احساسات و اندیشه‌های خویش را به کمک واژه‌ها در قالب اشعاری روان و منسجم نشان دهد. او با روح شاعرانهٔ خویش توانسته است تصاویری جاندار و دورنمایی غم‌انگیز ولی راستین از آن دوران پرهراس به دست دهد و از عهدهٔ این امر نیز به خوبی برآمده است:

دست گیرید در این واقعه کافتاد مرا
که نماندست کنون طاقت بیداد مرا
راز من جمله فرو خواند بر دشمن و دوست
اشک ازین واسطه از چشم نیفتاد مرا
هرگز از دور جوانی نشدم روزی شاد
مادر دهر ندانم بچه می‌زاد مرا.[23]

خواجو نه تنها از ظلم که از ریای جانسوز زمان نیز در رنج بود. «دلق ازرق» را در گرو صهبا می‌نهاد تا از رنگ و ریا به دور باشد و کافری را بر زهد ریایی ترجیح می‌داد:

دلق ازرق به می لعل گرو خواهم کرد
که می لعل برون آورد از رنگ مرا
کفر و دین یکسان شمر خواجو که در لوح بیان
کافری را برتر از زهد ریایی یافتیم.[24]

خواجو هر چند در دوران جوانی از «بی‌زر بودن» شکوه دارد ولی در روند تکامل روح و اندیشه به آن مرحله از کمال می‌رسد که در کشور قناعت و خرسندی کوس محمودی می‌زند و هیچ چشمداشتی به تاج و تخت «سنجر» هم ندارد:

من که در ملك قناعت کوس محمودی زنم
کی بود چشم طمع بر تاج و تخت سنجرم
گر به دامن زر بریزد بر سرم هر بامداد
من کجا از سکهٔ شاه فلك یاد آورم
من که با عیسی به باغ قدس دارم جلوه گاه
از خری باشد گر آید یاد قصر قیصرم.[25]

خواجو در آثار ارزشمندی که از خود بر جای نهاده، اندیشه‌های جان‌بخش و افکار انسان‌دوستانه و خردمندانه را در تصاویر شاعرانه و دلپذیر بیان داشته است که می‌تواند در اعتلای فرهنگ معنوی جامعه سهمی بسزا داشته باشد. از ورای پرنیان شفاف شعر خواجو می‌توان جهش شعله‌ها، جوشش خونها، فریاد دردمندان و درویشان، غضب شاهان و ادبار زمان را دید. از این روی کارنامهٔ شعری خواجو به منزلهٔ متفکر، هنرمند و انسانی والا با همه جنبه‌های مثبت و منفی، روشن است و به حق می‌توان اورا از چهره‌های تابناك و موفق در تاریخ ادب فارسی به شمار آورد.

پی نویسها

1ـ تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، جلد اوّل، چاپ چهارم، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۲ ش، ص۱۶۵.
2ـ همان، جلد سوّم، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۱ ش، ص: ۹۲، ۹۳ و ۹۴.
3ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابفروشی بارانی و محمودی، ۱۳۳۶ شمسی، ص۴۱.
4ـ تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، ترجمه عیسی شهابی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۵۴ ش، ص۴۰۹.
5ـ همان مأخذ، ص۴۱۰.
6ـ همان مأخذ، ص ۴۱۱ و ۴۱۸.
7ـ مثنوی هما و همایون، خواجوی کرمانی، به تصحیح کمال عینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ ش، ص۱۰.
8ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۲۶.
9ـ همان مأخذ ص۸۴.
10ـ تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح الله صفا، جلد سوّم، ص۷۲.
11ـ مثنوی هما و همایون، ص۲۱.
12ـ تاریخ اجتماعی ایران، مرتضی راوندی، جلد دوّم، تهران، امیرکبیر، چاپ سوّم ۱۳۵۶ ش، ص۳۴۶.
13ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۶۲.
14ـ همان مأخذ، ص۱۶۲.
15ـ همان مأخذ صفحات ۱۶۷ و ۱۶۸.
16ـ همان مأخذ صفحات ۴۵ و ۴۶.
17ـ روضة الانوار، خواجوی کرمانی، به اهتمام ح. کوهی کرمانی، تهران، مطبعه مجلس، ۱۳۰۶ ش، ص ط مقدمه.
18ـ منتخب غزلیات خواجوی کرمانی، به اهتمام ح. کوهی کرمانی، چاپخانه خاور، تهران، تیرماه ۱۳۰۷ ش، ص۱۶.
19ـ همان مأخذ ص۱۲.
20ـ مثنوی هما و همایون، ص۲۳.
21ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص ۳۷۳.
22ـ مثنوی هما و همایون، ص۱۶.
23ـ منتخب غزلیات خواجو، ص۱.
24ـ دیوان اشعار خواجوی کرمانی، ص۴۵.
25ـ همان مأخذ ص۹۷.



خواجو در پایان عصر حماسه‌سرائی

● دکتر منصور رستگار فسائی ـ استاد دانشگاه شیراز

در میان پیروان نام‌آور فردوسی تا قرن هشتم، شاید موقعیت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خواجوی کرمانی و به تبع آن، حماسه‌سرائی وی، بسیار متفاوت و متمایز از دیگران باشد زیرا خواجو که به قول استاد صفا[۱] سراینده آخرین داستان منظوم از حماسه ملّی ایران، یعنی سام‌نامه می‌باشد، در دورانی می‌زیست که به نحوی گسترده، نتائج تأسّف‌آور و غم‌انگیز حمله مغول به ایران زمین آشکار شده و غرور ملی ایرانیان به سختی آسیب دیده بود. توان پهلوانی و داستانهای مبارزه و تلاش همسوی همگانی که جلوه‌ای از نیروی ملی سالم جامعه به حساب می‌آید، درهم شکسته و عزم و ارادهٔ سلحشوران و نبرد آزمایان گذشته که در حماسه‌های پرشوری چون شاهنامه فردوسی و گرشاسب‌نامه اسدی، بهمن‌نامه، فرامرزنامه و شهریارنامه منعکس شده بود، پس از یورش سفّاکانه مغول و استمرار سلطه این قوم وحشی و بیرحم، به نوعی تسلیم و یأس و ناتوانی عمومی بدل گشته بود و ملامتگری‌های شخصی و اجتماعی، گریز از همکاریهای مبارزه‌جویانه و بیگانه ستیز و خودآزادیهای فردی و اجتماعی، جای نشاط و تحرّک زندگان پیکارگر و مدافعان سرسخت مرز و بوم کهنسال را گرفته بود.

اوضاع تاریخی و انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی و تاریخی ایجاد حماسه‌ها، از میان رفته بود و زندگی رنگ باخته و شکست چشیده مردم این سرزمین به تفکرات یأس‌آمیز صوفیانه درآمیخته و شاعران موجوداتی از جهان بریده به نظر می‌آمدند که شعرایشان به هیچوجه نشانی از توانمندی‌های انسان مقتدر و پراراده و پیروزی که به زندگی و زیبائیهای آن می‌اندیشد نداشت، شاعر این دوران جهان و هرچه را که در اوست بی اعتبار می‌دید و سرگشتگی و آوارگی و بیقراری و تنهائی او را آزرده می‌ساخت و از زندگی تصویری غم‌انگیز و تیره داشت. چنانکه خواجو در غزلی می‌سراید:

من کیم، زاری، نزار افتاده‌ای
بر غمی بی غمگسار افتاده‌ای
دردمندی، رنج ضایع کرده‌ای
مستمندی، سوکوار افتاده‌ای
مبتلائی در بلا فرسوده‌ای
بی قرینی بی قرار افتاده‌ای
بادپیمائی، به خاک آغشته‌ای
خسته جانی، دل فگار افتاده‌ای
نیمه مستی بی حریفان مانده‌ای
می‌پرستی، در خمار افتاده‌ای
اختیار از دست بیرون رفته‌ای
بیخودی، بی اختیار افتاده‌ای
عندلیبی از گل سوری جدا
خسته بی دور از دیار افتاده‌ای

پیش چشم آهوان، جان داده‌ای
بر ره شیران، شکار افتاده‌ای
دست بر دل، خاک بر سر مانده‌ای
بر سر ره، خاکسار افتاده‌ای
بیدل و بی یار، رحلت کرده‌ای
بی زر و بی زور و زار افتاده‌ای
همچو خواجو پای در گل مانده‌ای
بر سر پل مانده، بار افتاده‌ای[۲]

چنانکه ملاحظه می‌شود در این اوضاع و احوال، از روحیات شاد و سرزندهٔ شاعران قرن پنجم و ششم چون فرخی و منوچهری، دیگر خبری نیست و از سکون و ثبات و اراده و پشتکار کسانی چون فردوسی نشانی باقی نمانده است. حافظ شاعر دیگر قرن هشتم تصور این بحران اجتماعی را چنان با استادی و عمق و تلخی و افسردگی مطرح می‌سازد که نتیجه‌ای جز این نخواهد داشت که عالمی دیگر بباید ساخت و ز نو آدمی، امّا دریغا که رستمی نیست:

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی
دل ز تنهائی به جان آمد، خدا را همدمی
چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو
ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی
زیرکی را گفتم این احوال بین، خندید و گفت
صعب روزی، بلعجب کاری، پریشان عالمی
سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی...
آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی[۳]

جامعه ایرانی، فاقد شرائط لازم برای مقاومت و ستیزندگی با دشمنان غالب بود و شاعر طبعاً به سرزمینی با مرزهای قابل پاسداری و سنن و ارزشهائی شایستهٔ دفاع و جانفشانی نمی‌اندیشید، حسّ همدلی گروهی و ملی که ناشی از ایمان مردمی هم‌سو، به منافع مشترک و مقابله آنان با مشکلات و مصائب بود، از میان رفته و «من» و متعلقات فردی آن، جائ «ما» و مصلحتهای اجتماعی را گرفته بود و در این احوال بود که در پهنه هنر و ادب، شعر حماسی جا تهی می‌کرد و تفکر غنائی و گرایش به تصوف و

اندیشه‌های عاشقانه عرض وجود می‌نمود، زیرا تجربه‌های تاریخی به همگان ثابت کرده بود که انسان در این دوران، موجودی تنها و بی‌پناه و بی‌اتکاء است و راه رهائی و بهروزی وی برعکس تصورات شاعران قرن پنجم و ششم که انسان را قادر و صاحب اختیار سرنوشت خویش می‌شناختند، ایستادگی و مقاومت در برابر صاحبان سلطه و قدرت نیست و به قول خواجو:

تو شاهبازی و دانم که تیهوان نتوانند
که در نشیمن عنقا کنند دعوی بازی

مرا به ضرب تو چون چنگ سرخوش است ولیکن
تودانی ار بزنی حاکمی و گر بنوازی
چو روشن است که نور بقا ثبات ندارد
بناز خویش و نیاز من شکسته چه نازی[۴]

شاعر این زمان، سلامت طلب، فردگرا و عافیت جوست به همگان بدبین است و گسترهٔ وسیع فساد اجتماعی، او را معتقد ساخته است که «چون نیك بنگری، همه تزویر می کنند» بنابراین شاعر به انزوای درون کشیده می شود و در طاس طنز و هجو و هزلهای شخصی می افتد و اگر داستانی می سازد، قصه‌های عاشقانه و عارفانه و پرماجراست، آنهم داستانهائی چون قصه اسکندر و یوسف و زلیخا و نظائر آنها که با طبع ملول و ماجراپسند شاعر سازگار است ولااقل موجبات انصراف وی را از افسردگیها و ملالهای زمانه فراهم می آورد، بنابراین در چنین اوضاعی است که خواجوی کرمانی شاید مدتها قبل از سرودن آثار تغزلی و غنائی خود، چون غزلیات و قصاید و خمسه مشتمل بر مثنویات حکمی و عاشقانه: (گل و نوروز، روضة الانوار، کمال نامه، گوهرنامه، همای و همایون) و تحت تأثیر سفرها و گشت و گذارهای روزگار جوانی و سرزندگی خویش، به سرایش «سام نامه» در همان وزن و بحر شاهنامهٔ فردوسی می پردازد و بر آن می شود که با نظم داستانهای دلاوری‌ها و ماجراهای عاشقانه سام نریمان، حماسه‌ای بپردازد که جای خالی آن در مجموعهٔ داستانهای خاندان رستم، بسیار محسوس است، زیرا اگرچه فردوسی و اسدی و دیگران بسیاری از داستانهای افراد خاندان رستم را به نظم درآورده بودند اما هنوز هیچکس داستانهای سام نریمان را منظوم نساخته و در یك جا، گرد نیاورده بود. خواجو بدین سان، «سام نامه» را در حدود ۱۴۵۰۰ بیت به نظم درآورد امّا از همان آغاز کار، سررشته را از دست داد و تسلیم روح زمان و یأس حاکم بر آن گردید زیرا شرط اصلی پدید آمدن هر حماسه‌ای آن است که اوضاع اجتماعی و تاریخی عصر شاعر حماسه‌سرا با اوضاع عصر ایجاد حماسه، اشتراکات و تشابهات کلی داشته باشد، حال آنکه این امر در مورد زمان خواجو صادق نیست. بنگرید به این ابیات:

ز من بشنو این پند آموزگار
مکن تکیه بر گردش روزگار
که گر پور زالی، از این پیر زال
به دستان نمائی شوی پایمال
چو این منزل درد و جای غم است
در این دامگه شادمانی کم است...
منه دل بر این گلشن دلگشای
که چون بگذری بازمانی به جای
در او بستن دل ز دیوانگی است
بدو آشنائی ز بیگانگی است
در این دار شش درنیابی به کام
مجال مجال و مقام مقام

در این ده گروهی سیاوش وشند
که پیران ده را در آتش کنند
تو گر عاقلی خیز و دیوانه شو
مریز آب خود، خاك میخانه شو
پی کارداران بیکارزن
در دردنوشان خمّارزن
مشو خاك این دیر خاکی نهاد
که ناگه دهد همچو خاکت به باد
ز خود درگذر تا رسی در خدا
که چون در فنائی رسی در بقا
جوانی چو برق یمانی گذشت
چو باد صبا زندگانی گذشت
برو ترك این دار شش در بگوی
بیا دست از این مار ته سر بشوی
چو عیسی بر این آسمان آسمان
برآی از زوان تا برانی بر آن...[۵]

بررسی کلیات خواجو نشان می‌دهد که خواجو دلبستگی خاصی به داستانهای سام و دیگر قصه‌های حماسی داشته است و این علاقه را جابه‌جا در اشعار خود به نمایش می گذارد، به عنوان مثال در قصاید خود از «سام» چنین سخن می‌راند:

ـ گر به قاف قربتم منزل دهی مانند زال
از حسد بر حال من سرخاب گردد اشك سام
ـ کی کمان چرخ بردستان روئین تن کشد
آنکه پیچد پنجه اسکندر و بازوی سام
ـ گر بود سرخاب فرزندت نه من روئین تنم
ور تو داری مجلس سامی نه من زال زرم

صرفنظر از این نوع مطرح کردن داستانهای سام، خواجو در سام نامه می کوشد تا به استناد روایات کتبی یا شفاهی خاصی که کیفیت آنها بر ما معلوم نیست، همه ماجراهای سام را مستقلاً به نظم درآورد ولی در جریان کار سام بیشتر شبیه به اسکندر و سام‌نامه همانند اسکندرنامه نظامی از آب درمی‌آید و در آن روحیه غنائی و عاشقانه در عمل و نتیجه‌گیریهای عرفانی بر روح حماسی غلبه می‌کند و جریان داستان بهیچوجه نه تنها به شاهنامه نزدیك نمی‌شود بلکه به هدفها و رویه‌های پهلوانی این اثر بزرگ نیز شباهتی نمی‌یابد.

خواجو در سام‌نامه، ابتدا تولد سام را به نظم درمی‌آورد و بالیدن وی را و سپس به عاشق شدن سام به تصویر پری‌دخت دختر فغفور چین می‌پردازد و متعاقب آن سفر سام را به چین و جنگهایش را در خاورزمین و نبرد با اژدهای سهمناك و دیوان و درگیری با پریان را به نظم می کشد و آنگاه ستیز سام را با فغفور و نهنگال و فرعین دیو و گرفتار آمدن سام در طلسمات عالم افروز و سفر به مغرب و دیدن دیوی به نام ره‌دار را که سه سر و چهار دست داشت و جنگیدن با وی را به نظم می آورد و سپس سفر سام به شهر سکسار و نیمه‌تنان و دچار شدن به تنبل جادو و سمندان را بیان می‌دارد و با دعا کردن سام و باریدن باران به دوزخ شدّاد و وصف بهشت شدّاد و جنگ با دیو زرینه یال فرستاده شدّاد، داستان را ادامه می‌دهد و بالاخره، مثنوی سام‌نامه با برخورد عوج بن عنق به سام و جنگ با وی و به دار زدن شدّادبن عاد و رفتن به کوه فنا، جنگ با دیوان و ابرهای دیو و رسیدن به معشوق و بازگشت به ایران، پایان می‌یابد.

مجموعهٔ آنچه در سامنامه مطرح شده است، داستانهائی عاشقانه، ماجراجویانه و شگفت‌انگیز است که فاقد زمینه‌های ملّی و میهن‌پرستانه و دفاع از حقوق جامعه و همدردیهای اخلاقی و اجتماعی است و در آن هیچ نشانی از حضور خلقیات جامعهٔ ایرانی و خصوصیات حیاتی مردم میهن ما وجود ندارد و ماجراجوئیهای سام و خوارق عادات موجود در آن نیز به حدی غیرعادی و بی‌منطق است که به هیچوجه از دیدگاه عقائد دینی و ملی، قابل توجیه نیست و به همین جهت، این داستانهای غریب و دور از ذهن، هیچ نسبتی با داستانهای هدف‌دار و مأنوس شاهنامه ندارند، اما در مقابل به همان نسبت که از فرهنگ شاهنامه و ویژگیهای عصر حماسی دورند به عصر خواجو و وحشت‌های حاکم بر آن نزدیکند گوئی خواجو در سام‌نامه‌می خواسته است دوران بی‌ثبات و پررنج و ستم خود را با همه دیوان و پریان و هیولاهای وحشت‌آفرین آن، به نمایش بگذارد و اضطراب حاکم بر عصر خویش را نشان دهد، در سامنامه دعاها به سرعت مستجاب می شود، نیروهای خیر ناگهان ظهور می‌کنند، سروش سر در گوش نیکان می‌نهد و در خواب و بیداری آنان را راهنمائی می کند و در مقابل دیوان و پریان نیز ظهوری برق‌آسا و غیرقابل پیش‌بینی دارند و حضور آنها در همه جا و در هر لحظه‌ای نشان از حضور شر و ویرانگریهای ناگهانی آن است شاید زبان رمزی خاصی که خواجو در این نمایش وحشتهای زمان خویش از آن سود می برد آن باشد. که قهرمانان سامنامه اغلب نامهایی عجیب و غریب دارند که ترکی و مغولی به نظر می‌رسند و در فرهنگ اساطیر و حماسه‌های کهن ملّی ایرانی به کار نرفته و طبعاً بسیار ناآشنا و نامأنوس می نمایند و حقیقت هم این است که ظهور یکباره خانان و خاتونان مغول با آن نامهای شگفت‌انگیز و غریب برای مردم ما نامأنوس و شگفت‌انگیز بود و نامهای موجود در سامنامه مخصوصاً نام دیوان و نیروهای شر به نام حاکمان ستمگر عصر خواجو بی شباهت نیست.

برخی از نامهای مصطلح در سام‌نامه که بعضاً در همای و همایون نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند به شرح زیر است: قلواد، سمندان، عالم‌افروز، قلوش (قلواش)، مکوکال دیو، سهیل، تکش، طغان شاه، فرستو دیوزاده فرهنگ، نهنگال، فرعین‌دیو، تمرتاش، جهانسوز، رضوان، ره‌دار، ابرها، قمرتاش، تسلیم، فرخار، عاق‌جادو، قهرمان، شمسه، شدّاد، دیو زرینه‌بال، شدید، طلاج جادو، رحمان جنی، ارقم دیو، قهقهام، خاتوره، اهرن، خرطوس، فغفور، سهلان، تنبل جادو... که غربت این نامها در ذهن مردم ما به اندازه غربت داستانهای آنها است در حالی که در شاهنامه حتی نامهائی چون اکوان و اولاد و اشکبوس و کاموس غریب نمی نمایند.

در مورد موجودات شگفت‌انگیز سام‌نامه، اگرچه جداگانه بحثی خواهیم داشت اما فعلاً تذکر این نکته را لازم می‌دانیم که این موجودات صرفاً در تحت تأثیر اسکندرنامه‌ها و داستانهای هزار و یکشب وارد سام‌نامه شده و به صورت موجودات اهلی و ثابت این کتاب درآمده‌اند و در همه جا وجود دارند و خواجو نیز اغلب با تنگ حوصلگی و شتابزدگی و بدون اینکه اوصافی دقیق و همه‌جانبه از آنها عرضه بدارد داستانهای کمرنگ و بی‌هیجان آنها را باز می گوید:

...یکی دیو بودش به مانند پیل
که بودی زمین از کبودیش نیل

نشستـه بـر آن دیـو، تسلیم شـاه
شـده سوی کـافـور، رخسار مـاه
بـه گردش هـزاران هـزاران پـری
کشیـده همـه سـر، پـی داوری
بـه بـالای سـر تـرّه دیـوان چـو ابـر
همه صف کشیده چو غرّان هژبر
زگیتی بـرآمـد سـراسـر خـروش
از ایـشـان بـشـد آگهـی نـزد گوش
کـه تسلیم جنّی درآمـد بـه جنـگ
زمین وزمـان شد از او قیـر رنـگ
یکی چـاره کـردنـد نیـمـه تنـان
کـه نـاپـاک سـازنـد اهـریمنان
بخشیـد بـرهـم دوتن، شـد یـکی
سپـاهی بسیـاراست پس انـدکی
زافسـون ایشـان در آن رزمگـاه
بـه دیـو و پـری گشت عـالم سیـاه
چـو پیلان تن تـرّه دیـوان مست
زمستی درافتاده درخاك پست
بـریـده همـه دست دیـوان زتـن
فتـاده بـه خـون انـدر آن انجمن
بـه مـانـنـد خـرطـوم پیلان نـر
کـه دست اجـل کنـده بـاشـد زسر
دوتن همچویك تن، نمودی بـه جنـگ
همه حربـهٔ سحرشان بـد بـه چنـگ
جهـان تیـره شـد پیش شـاه پـری
زدیو و پری شد جهان اسپری... (۶)

تحقیق در مثنویات، قصائد و بخشی از غزلیات خواجو نشان می‌دهد که این شاعر علاقه‌ای فراوان به قهرمانان حماسه ملی ایران دارد و به آرمانها و منش‌های پهلوانی این مرز و بوم عشق می‌ورزد، گوئی در ناخودآگاه او و شاعرانی چون حافظ که هم زمان با وی می‌زیستند اهمیت قهرمانان افسانه‌های حماسی ایران در آن است که داستان مقاومت و پای‌داری ملّت آنان را باز می‌گویند در حالیکه خود این شاعران در چهارچوب نظام حاکم بر دوران خود، به بندیان مظلومی همانندند که بر خاکستر غرور و افتخارات بر باد رفتهٔ خویش، نشسته و بی آن که دیگر رمقی برای آنها باز مانده باشد، از گذشته‌های سرافراز و دلنشین خود سخن می‌گویند به همین جهت در بخش اول دیوان خواجو که مشتمل بر قصائد و قطعات اوست و طبعاً مناسبتی نیز با حماسه گوئی ندارد

و زمینه اصلی و تخصصی کار خواجو، در شاعری هم محسوب نمی‌شود، اشعار فراوانی را می‌یابیم که اشارتهائی به داستانهای ملی و حماسی ایرانی دارند:
ـ به روز بزم گدایت هزار قیصر و خاقان
بـه گاه رزم، اسیرت هـزار بهمن دارا
ـ سکندر جناب احمد خضر دانش
فـریدون رکـاب آصف جم مـراتب
ـ بـه گاه سخا همچو حـاتم مبـذّر
بـه روز وغـا همچو رستم، محارب
ـ چو جمشید بـر ادهم باد، فـارس
چو خورشید بـر ابلق چـرخ، راکب
ـ دیو سپید بـود سپیده کـه خون بـرانـد
زاوشاه نیمروز به مـازنـدران چـرخ
ـ بـا زال زر که بود چو سیمرغ مغربی
آمـد پـدیـد بـاز، ززابلستـان چـرخ
ـ چـون ملك جم مسخر ضحاك صبح گشت
پیدا شد از افق علم کـاویـان چـرخ
قـلب دوازده رخ ابـراج بـردریـد
روئین تن سنان تو در هفتخوان چرخ
بهرام را به تیغ درافکن زچرخ ازآنك
دعوی کند که هست جهان پهلوان چرخ
چون زین کنی سمند زچنبر برون جهد
از گرزگاوسارتو شیرژیان چرخ
ـ دیت خون نریمان زکریمان خواهند
حاصل ملکت ساسان زخراسان طلبند
آن سیاووش که قتلش به جوانی کردند
خونش این طایفه امروز زپیران طلبند
تـاختن بر سـر بیژن زپی زال بـرنـد
وآنگه از زال زر سام نـریمان طلبند
ـ چو او تیغ کیخسروی برسر آرد
چـو پیـران شـد شرق را سـر بلرزد
چـو بهرام اگر گرز شش پـر بـرآرد
ملك را تن هفت پیکر بلرزد(۷)
چـو دارا گهی کاوری رخ بـه میدان
زبیم تـو سدّ سکنـدر بلرزد
زبیمت پی طـاق کسـری بجنبـد
زسـهمت سـر کاخ نـوذر بلرزد
ـ خواستم تا فکنم رخش به میدان جدال
که دلم غصّه این کار متنعّ نکند

توجه شدید خواجو به این قبیل داستانها و قهرمانان حماسی مبیّن آن است که در قرن هشتم علی‌رغم شکستها و نامرادیهای ناشی از حمله مغول، شاعران ایرانی دو رؤیا را در یك بستر می‌یافتند. بدین معنی که از یك سو، آرمانها و توانمندیهای نیاکان خود رابا بزرگداشت قهرمانان ملی، می ستودند و در شعر خود خاطره‌های آن بزرگان راگرامی می‌داشتند و از سوئی دیگر با تسلیم در برابر صاحبان قدرت و زر و زور زمان خود، قهرمانان حماسی را در پای آنان قربانی می‌کردند و ناچیز و بی‌قدر می‌شناختند و حاصل شکست‌های تاریخی و تلخی و نامرادیهای عصری یأس آلود راکه نمایان کننده بحران هویت فرهنگی و اجتماعی است آشکار می‌ساختند واشعارآنان در مواجهه با پدیده‌های حماسی، تضادهایی روشن داشت و طبعاً خواجو نیز از این دوگانگی مبرّا نیست و در پایان عصر حماسه‌های غرور انگیز، مغرور از گذشته‌ها و تسلیم جریانات روز است و به همین جهت در اشعار خود چند نوع واکنش مختلف را نسبت به قهرمانان حماسی، از خود بروز می‌دهد که ما این واکنش‌ها را به استناد اشعار غیرحماسی خواجو در ۶ طبقه به شرح زیر تقسیم کرده‌ایم:

۱ـ خواجو در شعر خود قهرمانان حماسهٔ ملّی رابا خاطره‌هائی مطبوع و غرورانگیز به یاد می آورد و پیروزیها و قدرت نمایشهای آنان را برمی شمارد و از آنان و زندگی و کارکردشان، آئینه عبرتی در برابر دیدگان مردم روزگار خویش می نهد تا شکوه پهلوانان حماسی را از یاد نبرند.
ـ ترا خون سیاوش گرچه دامنگیر شد لیکن
به ترکستان منه رخ تا نیفتی درچه بیژن
ـ فتنه راماننده بیژن درچه افراسیاب
چرخ روئین تن در ایّامت به زندان یافته
ـ مرد میدان می لعل نبودم، زآن روی
که زسرخاب، زیان یابد اگر تهمتن است
ـ بیژن کجاست ورنه چو نیکو نظر کنی
این خاك توده تیره تر ازچاه بیژن است
ـ بهمن پدید نیست و گرنه زبانگ رعد
درمغز چرخ، دمدمه کوس بهمن است
ـ کاووس رفت وملکت ایران وداع کرد
طاوس رفت وگلشن و بستان وداع کرد
ـ برجای باد قطب اگر شد سپهر پست
جم سرفراز باد گرش جام شد رواست
ـ کیخسرو ار نماند بقای قباد باد
جم بی نگین مباد گرش تخت شد به باد
ـ این دم که جم نماند و فریدون شد از جهان
شایسته نگین و سزاوار گاه کو

۲ـ خواجو با طرح قهرمانان ملی و برکشیدن آنها، ممدوحان خود را به یکی از این قهرمانان شبیه می‌داند و از خلال سخن خواجو، پیداست که به این پهلوانان حماسی می نازد و بالد:
ـ چون کی جدا نمی شوی از تخت یك نفس
چون جم گریز نیستت از جام یکزمان
ـ قطب فلك شکسته سنانت به حکم آنك
روئین تن است رمحت وافلاك هفتخوان
ـ تهمتنی که بود بزم رزم و رزمش بزم
به حرف قاطع تیغ است عین عامل جزم
ـ قطب گردون مرتبت برجیس مریخ انتقام
خسرو کیخسرو آیت کسری جمشید جام
ـ چون برفراز رخش تکاور شود سوار
گوئی تهمتن است که آید زسیستان
ـ اگر چنانکه به زال زرش مشابهت است
برآتش از چه سیاوش وشش فتاده گذار

۳ـ خواجو درتوصیفات و تصویر آفرینیهای خود، از قهرمانان حماسه ملی بهره می گیرد:
ـ آن ابر بهمن است به دستان زمین نورد
یا رخش رستم از او پیلسم فگار
ـ وقت سحر که نوبت کیخسروی زنند
سرخاب اشك ما سوی جیحون روان شود
ـ خسرو آتش رخ مشرق فروز نیمروز
همچو بیژن سربرآورد از چه افراسیاب
ـ زال زر مهربین از پی دیو سپید
رخش به میدان کین تاخته چون تهمتن
ـ دیو سپید بود سپیده که خون براند
زاو شاه نیمروز به مازندران چرخ
با زال زر که بود چو سیمرغ مغربی
آمد پدید باز ززابلستان چرخ
چون ملك جم مسخر ضحاك صبح گشت
پیدا شد از افق علم کاویان چرخ
جمشید بین که اطلس گلریز آسمان
کرد از برای غاشیهٔ توسن اختیار

۴ـ در مواردی خواجو در تحت تأثیر روح افسرده و شکست یافته مردم قرن هشتم، قهرمانان حماسه ملی را در برابر ممدوحان خود ناچیز می شمارد والبته این امر به خواجو وعصر او نیز محدود نیست و عارضه‌ای است که در تاریخ ادبی ایران، از قرن پنجم هجری آغاز شده، درقرنهای ششم و هفتم ادامه یافته ودرقرن هشتم تشدید گردیده است در ابتدا، شاعرانی مدّاح چون فرخی و عنصری به تحقیر قهرمانان حماسی پرداختند که علت آن غلبه عنصر ترك و سست شدن بنیادهای علائق ملی وجایگزین شدن افکار غیرملی و مذهبی بود، توجه به این ابیاتِ فرخی وعنصری این نوع بهره گیری را بازگو می کند:
ـ شجاعت تو همی بسترد زدفترها
حدیث رستم دستان و نام سام سوار(۸)

ـ دلاورانی زاشکال رستم دستان
مبارزانی زاقران بیژن جرّار[9]
ـ همه حدیث زمحمودنامه خواند وبس
همانکه قصه شهنامه خواندی هموار[10]
ـ گرو نکرد مگر جنگ سیستان که ملوك
از او کرانه گرفتند یکسره به خنجر
بنوده بود برآن شهر هیچکس را دست
زعهد سام نریمان و گاه رستم زر
رکاب عالی چون سوی او کشید به رزم
چنانش کرد کز آن محکمی نماند اثر[11]
ـ اگر خواهنده رزمش به میدان
بود اسفندیار و رستم زر
یکی را مغز خارد نیش افعی
یکی را دیده در آید غضنفر[12]
ـ از حاتم و رستم نکنم یاد که او را
انگشت کین است به از حاتم و رستم[13]

خواجو نیز این نوع تفکر را در بعضی از اشعار خود به ویژه قصاید مدیحه‌اش، دنبال می‌کند ر در برابر قدرت ممدوحان، پهلوانان حماسه‌های کهن را ناچیز می‌شمارد و بدین سان غلبهٔ واقعیات بی‌رحم روزگاران تلخ و زشت را بر خاطرات روشن روزگاران طلائی بازگو می‌سازد:

ـ چودرچینی خطا باشد که برچین ترکتاز آری
فرس بر شاه خاور، ران وقلب سام را بشکن
ـ منسوخ کرد قصّه یك روزه رزم تو
جنگ دوازده رخ و ناموس هفتخوان
ـ تیغش گرفته ملکت کسری و کیقباد
صیتش شکسته رونق دارا و اردوان
ـ آنکو روان رستم زال از حیای او
چون آب، خوی برآورد از خاك سیستان
ـ چرخ روئین تن چودیده صولت روز نبرد
داستان زال زر، تزویر و دستان یافته
ـ ای تراگاه سخا حاتم طائی چاکر
وای ترا روزوغا، رستم دستان بنده
ـ با پرتو ضمیر تو خورشید گومباش
درجنب کبریای تو جمشید گوممان
ـ گه به سردستی رباید از سر کاووس تاج
گه به سرمستی ستاند از کف جمشید، جام

۵ـ به دنبال همین تفکر تسلیم گرایانهٔ اجتماعی است که خواجو داستان بلند «سام نامه» را که احتمالا از کارهای جوانی و شور و هیجانهای ایام سفر اوست، واجد خصلتهای مطلوب یك حماسه جاودانی نمی‌یابد و این فقدان انگیزه‌های کامل حماسی در سام‌نامه او را وامی‌دارد که روایتی غنائی از آن کتاب، فراهم آورد تا با روحیات فرهنگی و اجتماعی و حادثه‌جوئی‌های مطلوب عصر خود وی منطبق باشد. بنابراین با تغییر نام سام به همای و پری دخت معشوق سام به همایون و حذف جنگها و داستانهای فرعی و افزودن بعضی از ابیات و حفظ تمام ابیات غنائی و عاشقانهٔ سام‌نامه و بدون اینکه در لفظ و محتوای کلی اشعار سام‌نامه تغییراتی عمده پدید آورد دارد تلخیصی تغییر نام یافته و غنائی از سام‌نامه را ترتیب می‌دهد و آن را به نام «همای و همایون» عرضه می‌کند و تاکنون نیز کسی به این امر توجه نکرده است که این دو کتاب در حقیقت ملخص و مشروح یك داستانند شاید خواجو در عنفوان جوانی و به گاه نظم سام‌نامه، می‌پنداشت که علی‌رغم شرائط فکری حاکم بر قرن هشتم، می‌تواند در تحت تأثیر آرزومندیهای ملی و غرورِ قومی خویش، سام را به عنوان یك اثر حماسی و کار ملی به نظم آورد تا نماینده مقاومت و استواری ملی و راهگشای اعتماد به نفس و شناخت هویتهای قومی ملت وی باشد اما در عمل دریافت که سام‌نامه در واقع یك حماسه ملی نیست بلکه داستان عاشقی ماجراجوست که گرفتار نیروهای ماوراءالطبیعی و دیوان و پریان و جادوگران است و شور و شوق مبارزه برای ملت و حفظ مرزها و ارزشهای قومی نیز در او دیده نمی‌شود، سام فقط به عشق می‌اندیشد و معشوق رشته‌ای بر گردنش افکنده است که او را به هر سو که دل‌خواه اوست می‌کشاند.

تفکر در تاریخ زندگی خواجو نشان می‌دهد که شاعر در اوجِ پختگی و بلوغ شاعرانهٔ خویش به دلایلی خاص معمولا سام‌نامه را جزو آثار خود به حساب نمی‌آورده و از آن سخن نمی‌گفته است تا بدانجا که بعضی از تذکره‌نویسان سام‌نامه را از خواجو ندانسته‌اند و به جای آن، همه جا سخن از «همای و همایون» می‌رود که چنانکه گفته شد فقط در بعضی از نامها با سام‌نامه اختلاف دارد، شاید شناخت خواجو از ویژگیهای عصر حماسه‌ها سبب شده است که با سام‌نامه وداع گوید و همای و همایون را که از دل آن کتاب برآمده است و جنبه‌های غنائی آن بر زمینه‌های حماسی می‌چربد و با اعتقادات عرفانی و روحیهٔ انزواطلبی و شرائط عصر خواجو تناسب بیشتری دارد به جای «سام‌نامه» بنشاند و این کتاب را به دست فراموشی بسپارد.

۶ـ بینش خاص خواجو در شناخت انواع ادبی و کارکرد هر یك از آنها سبب می‌شود که خواجو انواع قالبهای شعر چون مثنوی و غزل و قصیده و... را تجربه کند و مفاهیم و معانی متناسب با هر یك را در آنها بگنجاند، شاید تغییر سام‌نامه به صورت همای و همایون بازتاب همین نگرش هنری و فکری خواجو باشد، به عنوان مثال او در غزلیاتش برعکس قصائد و ساقی‌نامه‌هایش، قهرمانان حماسی را به بازی نمی‌گیرد و در سام‌نامه و همای و همایون، گهگاه به طرز بیان حکمی و عرفانی سعدی نزدیك می‌شود، گاه شیوهٔ نظامی را به کار می‌برد و زمانی خود را قطره‌ای در برابر دریای کلام فردوسی می‌شمارد و در نهایت خواجو در کلام خود به نوعی توازن فکری و هنری دست می‌یابد که کلامش را مسلما در حوزه شعر غنائی قرار می‌دهد.

یکی از خصوصیات محافظه‌کارانه خواجو آن است که به نیکی می‌داند که چه قالبی متناسب چه نوع فکری است و به همین جهت در غزلیات خود از داستانهای حماسی و قهرمانان رزم کمتر سود می‌جوید در حالی که حافظ در همین اوان خطر می‌کند و پای بسیاری از شخصیتهای حماسی را به غزل و ساقی‌نامه‌های خود باز می‌کند و نوآوریهای فراوانی را عرضه می‌دارد و اگر چه طرز غزل خواجو را می‌پسندد اما در این مورد برعکس خواجو، قهرمانان حماسه‌ها را رها نمی‌کند.

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیبش
زکاسه سر جمشید و بهمن است و قباد[14]
که آگه است که جمشید و کی کجا رفتند
که واقف است که چون رفت تخت جم

زحسرت لب شیرین هنوز می بینم
که لاله می دمد از خون دیده فرهاد
غزل ۱۰۱

ـ کمند صید بهرامی بیفکن، جام جم بردار
که من پیموده ام این صحرا نه بهرام است و نه گورش
غزل ۲۷۸

ـ شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او
در همه شهنامه‌ها شد داستان اه‌من
غزل ۳۹۰

ـ سپهر برشده پرویزنی است خون افشان
که ریزه اش سر کسری و تاج پرویز است
غزل ۴۱

ـ شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت
دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم
غزل ۳۴۵

ـ سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال، کو رستمی
غزل ۴۷۰

ـ شاه ترکان سخن مدعیان می شنود
شرمی از مظلمه خون سیاووشش باد
غزل ۱۰۵

نشان می‌دهد که در هیچیك از غزلیات خواجو که به همین وزن و قافیه‌ها باشند نمونه‌ای از کاربرد، شخصیتهای پهلوانی و حماسی دیده نمی‌شود و اگر در غزلیات خواجو مواردی دیده شود غلبه در آنها با شخصیتهای غنائی و عاشق پیشه است:

فرهاد شورانگیز اگر در پای سنگی جان بداد
گفتار شیرین بی‌سخن در حالت آرد سنگ را
گهی که پرده بر افتد ز طلعت شیرین
زمانه پردهٔ فرهاد کوهکن بدرد

و بالاخره طی طریق خواجو در تصرف و مقاماتی که در آن داشت باعث می‌شود که خواجو به قهرمانان نیازی نداشته باشد و شعر خود را با افکار صوفیانه و شخصیتهای عارف پیشه درآمیزد و در تحت تأثیر عواطف و احساسات عاشقانه و لطیف خود، تعبیرات و کنایات و ترکیبات شاعرانِ غنائی را در ضمن غزلیات خود بکار برد و مخصوصاً غزل خود را تنوع و تفاوتی شیرین ببخشد.

زیرنویسها

۱ـ دکتر صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرائی در ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۶۳۱ ص ۳۳۵.

۲ـ خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، باراني، تهراني، ۱۳۳۶، ص ۳۲۸.

۳ـ حافظ شیرازی، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، زوّار ـ تهران، ص ۳۳۱.

۴ـ دیوان خواجو، ص ۳۲۹.

۵ـ خواجوی کرمانی، همای و همایون، به تصحیح کمال عینی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۸، ص۱۶ و ۱۷

۶ـ خواجو، سام‌نامه، به تصحیح بن شاهی، جلد دوم ص ۸۳ تا ۸۶

۷ـ اشعار از دیوان اشعار خواجو به تصحیح احمد سهیلی خوانساری است.

۸ـ فرخی سیستانی ، دیوان، به تصحیح دکتر دبیر سیاقی، ص ۶۱

۹ـ همانجا ص ۶۲

۱۰ـ همانجا ص ۶۵

۱۱ـ عنصری، دیوان، به تصحیح دکتر دبیر سیاقی، ص ۱۳۰

۱۲ـ همانجا ص ۴۸

۱۳ـ همانجا ص ۱۹۴

۱۴ـ حافظ دیوان غزلیات، به تصحیح قزوینی ـ غنی، غزل شماره ۱۴





بحثی پیرامون واژهٔ «خواجو» در زبانهای مشرق زمین

● دکتر حسین محمد زاده صدیق

«خواجو» در تاریخ ادبیات ایران و سایر ممالک اسلامی، نامی است که تنها «کمال الدین ابوالعطاء محمود بن علی بن محمود» شاعر معاصر ابوسعید بهادرخان، بدان مشتهر شده است. در قرن نهم (هـ ق) شاعری نیز در کشور عثمانی ـ به عهد سلطان بایزید ـ ظهور کرد که خود را «خواجو زاده» نامید. وی از شعرای عالم و حکیم بوده و کسی است که بر «المواقف» حاشیه نوشته و از شهرت به سزایی برخوردار است. همچنین در تذکره ها از شاعری دیگر سخن به میان آمده که خود را «خواجو زاده» نامیده و در قرن دهم (هـ. ق) در کابل زندگی می کرده است.

و اما لفظ «خواجو» صورت تصغیر و تحبیب شدهٔ کلمه «خواجه» است. این کلمه در زبان فارسی به دو صورت، تصغیر و تحبیب شده است:

الف) به صورت «خواجگک» و این نام چندتن از شعرای قرن پنجم و ششم هـ. ق بوده است. مثلا در تاریخ بیهق اثر ابن فندق از شاعری با نام خواجگک بیهقی پسر شرف الرؤساعلی بن مؤتمن الملک ابی جعفر محمد بن علی مستوفی، یاد می‌شود و نیز خواجگک شریف شیرازی که امین احمد رازی و شیخ آقا بزرگ تهرانی از او نامی به میان آورده اند.

ب) به صورت خواجو که با همراهی پی افزودهٔ او/u/واسقاط صامت پایانی واژهٔ «خواجه» ساخته شده است. این پی افزوده در گویش‌های مرکزی و جنوبی ایران فراوان به کار رفته و به شکل کلمه‌های یارو، پسرو، پیرو و جز آن بر جای مانده است.

به نظر مرحوم «محمد فؤاد کوپرولو» احتمالا این عنوان در سال‌های صباوت از سوی دوستان کمال الدین محمود بن علی بن محمود المرشدی کرمانی به او داده شده است و او که در نوجوانی به شعر سرایی پرداخت، این واژه را به عنوان تخلص به کار گرفت.
لفظ خواجه در زبان فارسی دری از قرن چهارم (هـ. ق) به این طرف در متون مختلف به معانی: سرور، مالک، ارباب، صاحب، رئیس، منشی، دبیر، تاجر، معلم وریش سفید به کاررفته است و در زبان عربی به صورت‌های خواجه، خواجّه، و حواجه وارد شده و لفظی، مجاملت آمیز است که با آن نخبگان مردم را لقب دهند وجمع آن خواجات است. فرهنگ نویسان عرب آن را مأخوذ از زبان ترکی دانسته اند. واژهٔ مورد نظر در زبان اردو و گویش های شرق ایران نظیر بلوچی و پشتونیز به شکل خواجه به کار می‌رود. واژه مزبور در زبان ترکی غربی و لهجهٔ عثمانی به صورت «حوجا» به کار می‌رفته است و هم اکنون با همین تلفظ و در معانی: امام جماعت، عالم دینی مسلمانان، معلم و ناصح و کسی که دانش دینی سرشاری داشته باشد، به کار می‌رود.

در دورهٔ حاکمیت عثمانی براروپا، این واژه با همین تلفظ به زبان‌های اروپای شرقی و اسلاوی نیز وارد شده و در زمان زمامداری دولت اکنون اوردو به زبان روسی راه یافته است.

در زبان روسی گذشته از همین تلفظ، به شکل «خوزیین» نیز تلفظ می شود.

«ابراهیم پورداود» کلمهٔ خواجه را مأخوذ از زبان اوستایی می‌داند و ریشهٔ آن را مرکب از دو جزء: هوه به معنای «خود» و جیت به مفهوم «نیز» می‌آورد و آن را به معنای کسی می‌داند که دارای خودی و شخصیت مستقل است.

مرحوم ملک الشعراء بهار نیز درهمین مورد نوشته است که ریشه آن «هوتای» پهلوی بوده که در فارسی دری با افزوده شدن نشانه تصغیر «چه.» به صورت هوتایچه / خدایچه/ خواجه، درآمده است.
از زمان رودکی در عهد سامانیان و فرخی سیستانی و منوچهری در روزگار غزنویان تا زمان دیگر بزرگان شعر و نثر فارسی و حتی در دوران اخیر، لفظ خواجو بسیار به کار گرفته شده است.
لفظ خواجه در روزگار غزنویان لقب با اهمیتی بود که به رجال دیوانی داده می شد که نظایر آن را می توان در مدایح شعرا و نیز آثار منثور همچون تاریخ بیهقی به وفور یافت.

«ابوبکر محمدبن جعفر نرشخی» در «تاریخ بخارا» این لقب را «شیخ جلیل» می نامد و «گردیزی» خواجه راجزو القاب رایج زمان سامانیان بر نمی شمرد و از وزرا باالفظ «حاکم جلیل» اسم می برد، لکن بنا به روایت «محمد عوفی» در «جوامع الحکایات»، سامانیان به حاجبان دربار، لقب «خواجهٔ جلیل» می داده اند.
و اما در روزگار غزنویان، به همه وزرایی که القابی نظیر صدر، صاحب و شیخ الاجل داشتند، خواجه

خطاب می کردند و به وزیری که پس از سلطان مقامی شامخ داشته است، خواجهٔ بزرگ می گفتند.

منوچهری می گوید:

خواجه و سید سادات رئیس الرؤسا
همچو خورشید به بخشندگی و رخشایی...

و ناصر خسرو می گوید:

پیش وزیر با خطر و حشمتم بدانك
«میر»م همی خطاب کند خواجهٔ خطیر...

در زمان سلجوقیان نیز به همهٔ وزرای سلجوقی، خواجهٔ بزرگ و به مقامات پایین‌تر، «خواجه» گفته می‌شده است، چنانکه نظام‌الملك را پس از مقتول شدن «خواجهٔ ماضی» نامیدند و مدیحه سرایان او را پیوسته خواجهٔ بزرگ نام داده‌اند.

خواجه نظام الملك، خود در سیاستنامه، خواجه و جمع آن خواجگان را به معنای «مامور» و «مأموران» دولتی آورده و آنان را از ارباب صنایع و تجار و دهاقین جدا کرده است.

در دولت خوارزمشاهیان به صدر اعظم، خواجهٔ جهان می گفته‌اند و بعدها این لقب در دولت‌های هند به کار برده شد، چنانکه برخی از حاکمان هند نظیر ملك سرور و ملك گاون به خواجه جهان معروف شده‌اند.

گذشته از وزرا، لقب خواجه به پیران، مرشدان و مشایخ نیز اطلاق می‌شده است.

سوزنی سمرقندی می گوید:

زمانه سوی حسودت ندا کند که منم
وراغلام، تو با خواجهٔ زمانه مچخ

شیخ نجم الدین رازی نیز گفته است:

خواجگان در زمان معزولی
همه شبلیَ و بایزید شوند

خواجگان عمامه و جبه داشتند و بدین صورت از عامهٔ مردم و لشکری‌ها بازشناخته می‌شدند. در دیوان سنایی به برخی از ارباب حِرَف و صنایع نیز خواجه اطلاق شده است. در آثار عوفی تعبیر خواجه بازار نیز به چشم می‌خورد و او به کسانی که تقریباً همپایه با خواجگان بوده‌اند «خواجه تاش» لقب داده است که مملوکان مصر آن را به شکل خوجَتاش درآورده‌اند.

مرحوم دهخدا از «خواجگان» به نام یکی از گروه‌های سلسلهٔ نقشبندیه تعبیر کرده و سلسلهٔ خواجگان را جدا شده از نقشبندیه دانسته است. از سویی نیز می‌دانیم که پیروان خواجه احمد یسوی را که عطار از او به «پیرترکستان» تعبیر کرده است، خواجگان و طریقت یَسَویّه را طریقت خواجگان نامند.

«وصّاف» در تاریخ خود مقامات سیاسی عصرش را خواجگان می‌نامد و به تنقید آنان می‌پردازد و عبیدزاکانی در رسالهٔ «ده فصل» از قضاة دولتی به خواجگان تعبیر می‌کند و لطایف آنان را در باب پنجم رسالهٔ خود می‌آورد.

بنا به تذکرهٔ نصر آبادی به قرن یازده هـ. ق در بخارا، به سادات نیز خواجگان می‌گفته‌اند.

از مشتقات این لفظ در فارسی، گذشته از خواجگك، خواجو و خواجگان، اصطلاح خواجگی نیز در متون ادبی و غیره فراوان به کار رفته است. اوحدی مراغه‌ای در «جام جم» آن را به معنای آزادگی و متضاد بندگی به کار برده است و عنصری (قرن

■لفظ خواجه در زبان فارسی از قرن چهارم هـ. ق به این طرف در متون مختلف به معانی: سرور، مالك، ارباب، صاحب و.... به کار رفته است و در زبان عربی به صورتهای خَواجا، خَواجه، خواجّه و... وارد شده و لفظی مجاملت آمیز است که با آن نخبگان مردم را لقب دهند، و جمع آن خواجات می باشد.

■مرحوم دهخدا از خواجگان به نام یکی از گروههای سلسله نقشبندیه تعبیر کرده و سلسله خواجگان را جدا شده از نقشبندیه دانسته است.

■ از مشتقات این لفظ در فارسی، گذشته از خواجگك، خواجو و خواجگان، اصطلاح خواجگی نیز در متون ادبی و غیره فراوان به کار رفته است.

ششم) پیش از او گفته است:

قانع بنشین و هرچه داری بپسند / خواجگی و بندگی به هم نتوان کرد.

و قرنها پس از او صائب تبریزی فرموده است:

یوسف مصر وجودیم از عزیزی‌ها ولیك
هرکه با ما خواجگی از سرگذارد بنده‌ایم

ابوالفضل بیهقی نیز می گوید:

ـ خواجگی سخت بزرگ بودی در روزگار. اکنون خواجگی طرد شده است و این ترتیب گذشته است. و نظامی می فرماید:

من در ره بندگی کشم بار
تو پایهٔ خواجگی نگه دار

و یا:

ای شرف نام نظامی به تو
خواجگی اوست غلامی به تو

در تاریخ شعر و ادب فارسی ترکیب‌های بی شماری با لفظ خواجه به کار رفته است که به سبب پرهیز از اطناب به چند مورد اشاره می کنیم: خواجهٔ دوسرا، خواجهٔ دنیا و دین، خواجهٔ رسل، خواجهٔ عالم و... خواجهٔ احرار (که منظور از همهٔ آنها حضرت محمد (ص) بوده است).

خاقانی می گوید:



دیباجهٔ سراچهٔ کل، خواجهٔ رسل،
کز خدمتش مراد مهنّا برآورم

و عطار گوید:

دلی کآیینهٔ اسرار گردد
ز نَعت خواجهٔ احرار گردد

و یا:

خواجهٔ دنیا و دین، گنج بقا
صدر و بدر هردو عالم مصطفی

در شعر فارسی ستارهٔ مشتری را خواجهٔ اختران و زحل را خواجهٔ هفت بام نامیده‌اند.

خواجه به معنای دیگر خود که در بین عوام رایج است، در آغاز در ترکیب خواجه سرا به کار رفته است و از قرن ششم (هـ. ق) به این سو در متون تاریخی به این اصطلاح بر می‌خوریم. نظیر خواجه مرجان در دربار جلایریان که در اندرون خدمت می‌کرد و رئیس خواجه سرایان بود. مقام خواجه سرایی مخصوص دربارهای ایران نبوده است و در میان حکومت‌های هندو عثمانی نیز وجود داشته است. اما درعهد عثمانیان به این مقام خادم می گفته‌اند نه خواجه، و در متون ترکی عثمانی کلمهٔ خواجه (=خوجه) در این معنی کمتر به کار رفته است.

اما پیرامون ریشهٔ لفظ خواجه، گذشته از دو نظری که مطرح شد، برخی نیز آن را سریانی می‌شمارند و ریشه‌اش را «کواجا» می‌دانند و کسانی نیز آن را مشتق از یونانی فرض می‌کنند.

خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی در بخشی از جامع التواریخ تحت عنوان «تاریخ غزان و حکایت جهانگیری» گفته است که لفظ «خواجه» ترکی است و لقبی بوده که ترکان به پیران و سالخوردگان می‌دادند. ساماولویچ نیز با استناد به همین گفته، این لفظ را ترکی می‌داند.

هم اکنون در ترکی آذری لفظ «قوجا» وجود دارد که به معانی پیر، مسن، سالخورده، کهنسال، بزرگسال، فرتوت، کهنه، قدیمی و جز آن به کار می‌رود.

از میان متون اسلامی ترکی ـ ایرانی به کتاب «دده تورتود» که کهن ترین نسخهٔ آن در قرن هفتم استنساخ شده و نویسنده‌اش نامعلوم است می‌توان اشاره کرد که به دانای قوم و قبیله «قجه» اطلاق کرده و در جملاتی از «قجه های ریش سفید غزان» سخن به میان آورده است. لفظ مورد بحث در میان مغولان نیز رایج بوده است و آنان پیران و اجداد خود را قاجو/ خوجه و «قوجه» می‌نامیدند.

مضاف براین جد قره قویونلوها نیز «بایرام خوجه» نام داشته و خاندان‌های «گوی اوردا» و «آق اوردا» و «چغتای» نیز به بزرگان و فرمانروایان خود لقب «قجه» می‌داده‌اند.

در سنگ نبشته‌ها و متون مانوی کشف شده که در تورتان و در کتیبه های اویغوری نیز کلمه‌های قجه / خوجه به کار رفته است.

مخلص کلام اینکه بی‌گمان لفظ خواجه و اسم خواجو که از آن مشتق شده است، الفاظ ایرانی هستند که تعیین ریشهٔ کهن آن‌ها به پژوهشی گسترده‌تر نیاز دارد. و نیز ناگفته نگذاریم که فرزند «بُرَق حاجب» مؤسس سلسلهٔ قراختاییان کرمان در عصر خواجو، به لقب خواجه معروف بوده است.

شجریان:
هنرمند، صدایش باید آوای برخاسته از نهاد مردم، خاک و سرزمینش باشد



تصویر و امضای شجریان

کار مجید علم

اشاره

محمد رضا شجریان امروز به حق استاد مسلم آواز ایران است و نکته دیگر این که هنر استاد، تنها در ارائه کم نظیر ردیفهای آوازی موسیقی ایران و نوآوریهای بجا و دل نشین و شیوه بدیع او خلاصه نمی‌شود. علاوه برآهنگسازی و نوازندگی و خوشنویسی و وقوف برتاریخ و متون ادب فارسی، شجریان را از دیرباز به پایبندی به اصول اخلاقی می‌شناسیم. علیرغم زمینه‌های انحراف و جاذبه‌های خاصی که در حوزه موسیقی وجود دارد، شجریان چه در سالهای قبل و چه پس از پیروزی انقلاب اسلامی که فضای جدیدی برای رشد سالم موسیقی ملی فراهم آمد، همواره به نحو شایسته‌ای منزلت هنر خویش را دانست و برآن ارج نهاد، و این چیزی است که مسلماً خوانندگان جوان هنرمند تازه وارد را به کار خواهد آمد. در طول تمامی سالهای گذشته که صدای گرم و بی‌نظیر شجریان مونس تنهایی و مرهم دلهای خسته و مشتاق بود، او هیچگاه نخواست در مطبوعات و رسانه‌های خبری مطرح باشد و به همین جهت مشتاقان هنر استاد، بجز آوازهایش به ندرت حرفی و سخنی از وی شنیده‌اند. آنچه در زیر می‌آید متن سخنرانی و نیز پاسخ شجریان به سئوالات مطرح شده در دانشگاه لوس آنجلس (یو. سی. ال. ای) آمریکا است که در کلک ۱۷ به چاپ رسیده و ادبستان نیز بنابه ضرورتی که در این زمینه احساس می‌شود اقدام به چاپ آن کرده است. با این امید که بتوانیم در ادامه گفتگو با استادان بی‌بدیل موسیقی سنتی با خواننده ملی ایران نیز مصاحبه‌ای شایسته داشته باشیم.

موسیقی، گوهر همزاد هر ملتی است. با شکل گرفتن گوهر انسانها در هر نقطه از این کرهٔ خاك و مرتبط با نیازهای زندگی و روحشان، هر ملتی موسیقی ویژه‌ای دارد که پدرانش پدید آورده‌اند تا به او رسیده است. این است که موسیقی هر قومی برخاسته از «نهاد» مردم آن است، متأثر از چهار عنصر: خورشید، آب، هوا، خاك؛ و نیز جهان انسانی آن سرزمین. یك هنرمند، در چنین شرایطی پدید می‌آید. این که مثلاً می‌بینیم موسیقی اقوام سیاه با موسیقی هند، چین، ایران و دیگر اقوام فرق دارد و هریك از این قومها دارای موسیقی ویژه‌ای است، بدان جهت است که آن نقطه از خاك، شرایطی مغایر با سایر نقاط دارد و نهاد انسانهای هر سرزمینی نیز با سرشت و نهاد مردم دیگر سرزمینها متفاوت است؛ همان گونه که نیازهای درونی شان هم فرق دارد.

از این رو است که شکل و نوع سازها نیز ارتباط با نوع صدایی دارد که آن مردم می‌پسندند و دوست دارند. در همین ایران خودمان، که سرزمین نسبتاً کوچکی در کرهٔ زمین است، موسیقی مناطق مختلف باهم متفاوت است، مثلاً موسیقی‌های خراسان، لرستان، دشتستان، گیلان و مازندران، خیلی باهم فرق دارند. مردم این مناطق، همان‌طور که در لهجه یا گویش و حتی انتخاب واژه‌های متداول بین خود، معماری و ساختمان‌سازی، نوع لباس پوشیدن و آداب و سنت‌هایشان با یکدیگر فرق دارند در نوع موسیقی نیز دارای اختلاف‌اند. در کشور ما، که زبان اغلب مردم فارسی است، اختلاف لهجه‌ها و تبدیل واژه‌ها، در تغییر و تفاوت موسیقی این مردم نقش اساسی دارد. در واقع رابطه‌ای ناگسستنی بین زبان و موسیقی برقرار است و در هر سرزمینی (ایران و خارج از ایران) موسیقی و زبان چنین رابطه‌ای دارند. پس پایه‌های ارزشی زبان ما، بسته به آن موسیقی است که درون واژه‌ها نهفته است. در این مورد بعداً بیشتر توضیح می‌دهم.

هنرمند برخاسته از هر جامعه‌ای، اگر برای مردمش و در میان آنها زندگی می‌کند، صدایش باید آوای

■ زمانی که کودك بودم و موسیقی (به خصوص برنامه گلها) را از رادیو می‌شنیدم برای هر یك از آن هنرمندان جایگاهی ماورای پایگاه انسانی در ذهنم درست کرده بودم اما وقتی به تهران آمدم و محیط آن زمان رادیو (۲۷ سال پیش) را از نزدیك دیدم، خیلی از تصورات و باورهایم را متاسفانه بی جا و غیر واقعی یافتم

■ من که در جریان کار (موسیقی) و ضمناً بین مردم بودم، گیجی و سرگردانی را بین جوانان حس می‌کردم. چرا؟ برای این که ماهنرمندها هم، کارمان خراب بود... با خاك و نهاد مردم‌مان در رابطه نبودیم. خود خواهی‌مان برهمه چیز غلبه داشت. مردم موسیقی ما را نمی‌گرفتند و نمی‌پذیرفتند، چرا که زبان دلشان نبود...

■ موسیقی هدف نیست، وسیله است وسیله بیان یك مفهوم، یك خواسته، وسیله انتقال آن زیبایی متعالی که انسان را به طرف کمال خودش می‌برد

■ برای فراگیری آواز حتماً باید با یک معلم خوب آواز کار کرد. خواننده‌ای که فقط دستگاهها را کار کند نهایتاً «ردیف خوان» و «ردیف دان» می‌شود ولی اگر خواننده‌ای بخواهد «شیوه» پیدا کند باید نزد معلمی که شیوه‌ها را می‌شناسد و می‌تواند تدریس کند، آموزش ببیند.

برخاسته از نهاد مردم، خاك و سرزمینش باشد. یك خوانندهٔ لر، که با قوم و سرزمین خودش رابطه‌ای راستین دارد، خیلی بهتر از من که اهل خراسانم و لری نمی‌دانم، می‌تواند خواسته‌های مردمش را با آواز خود بیان کند یا نوازنده‌ای که در آن‌جا پرورش پیدا می‌کند، خیلی بهتر می‌تواند نیازهای عاطفی مردمش را با ساز خودش بنمایاند. بخشی از تعهّد و مسؤولیت هنرمند نسبت به مردم، همین است. وقتی که من با خانواده، فامیل و مردم آن قسمت از خاك خودم رابطهٔ عمیق داشته باشم، موسیقی من غیر از آن نیست. پس من که ایرانی‌ام (خراسانی، لر، کرد، دشتستانی یا اهل شمال ایران)، خواسته‌ها و نیازها و عواطفم با مردم آفریقای سیاه یا شمال آمریکا فرق می‌کند؛ و اگر نسبت به مردم سرزمینم احساس تعهّد می‌کنم، دیگر تلاش نخواهم کرد که موسیقی سیاهان آفریقا یا اهالی آمریکا را به مردم خود ارائه دهم یا تحمیل کنم. صدای هنرمند راستین باید برخاسته از نهاد مردمش باشد.

از طرف دیگر، هنرمند برای این که بتواند هنرش را فراتر از مردم و سرزمین خودش ببرد، باید در حدّ امکانات و علاقه‌اش موسیقی‌های دیگر را شناسایی کند و فرهنگ مردمان دیگر آب و خاك‌ها را بشناسد تا دید و نگرشش نسبت به جهان و مردمی که روی این کرهٔ خاك زندگی می‌کنند، گسترهٔ بیشتری پیدا کند و عاملی شود در نزدیك کردن مردم خودش با دیگر انسان‌های جهان؛ چون هنرمند بهتر از هر کسی می‌تواند پلی باشد بین دو ملّت، یا چند ملّت و بین انسانیّت انسان‌ها. این چنین هنرمندی که به مردم خودش و دیگر مردم جهان تعهد دارد، در واقع در خدمت انسانیّت است.

موسیقی را در ایران خودمان از دو جنبه می‌توانیم بررسی کنیم: ۱) موسیقی همراه با کلام و شعر، به صورت تصنیف یا آواز ۲) موسیقی بدون کلام، یا به شکل تك‌نوازی (که مشخص‌ترین و ممتازترین نوع موسیقی ایرانی است) یا به صورت گروهی و ارکستری.

ما هنرمندان زیادی در رشتهٔ تك‌نوازی داشته‌ایم و داریم. گاهی یك نوازندهٔ تار، سه تار، کمانچه، نی یا سنتور می‌تواند کاری را با یك ساز تنها ارائه دهد که حتی در توان یك ارکستر بزرگ نباشد. چرا که علاوه بر تسلط به کار، آن چنان به آوای نهاد مردم سرزمینش دلبستگی دارد و این آوا را چنان در لابلای توانایی‌های مختلف خودش: خلاقیّت، تکنیك، دانش، تجربه و... که او را در هنرش برجسته کرده، متجلّی می‌کند که شنونده به هنگام شنیدن تك‌نوازی او، احساس می‌کند که هیچ ارکستری نمی‌تواند این گونه احساس یك مردمی را بیان کند. یك هنرمند اگر با گوهر خاك و مردمش پیوسته باشد، هنرش را ـ تا آن جا که در توانش هست ـ عاشقانه دنبال کند و در زندگی شخصی و هنری‌اش به مردمش راست بگوید، کارش به آنجا می‌رسد که مردم در تمام طول زندگی، درشادی، غم، شکست، پیروزی، کار، استراحت و... با ساز او زندگی می‌کنند؛ چون این ساز، احساس درون آن مردم را بازگو می‌کند و به نیازهای روحی‌شان پاسخ می‌دهد.

ما که موزیسین هستیم، هر کدام دلمان می‌خواهد که یك روز به این پایگاه هنری برسیم و آن چنان بنوازیم و آن چنان بخوانیم که مردم ما سراپا گوش شوند و تمام وجودشان با این صدا ـ که یا از ساز نوازنده است و یا حنجرهٔ خواننده ـ سفر کند؛ از «خود» و «خودخواهی»ها بیرون رود و با راستی، فروغ و زیبایی یگانه شود.

گروه نوازی در ایران، که بیش از ۵۰ سال پیشینه دارد، در ۳۰ـ۴۰ سال اخیر رشد چشم‌گیری داشته است. بنیان کار، در گروه‌نوازی، آهنگی است که آهنگساز می‌آفریند و در واقع این آهنگ مانند طرح اولیهٔ یك بنا است. تنظیم کننده تلاش می‌کند که شخصیت جملات را شناسایی کند و با آگاهی که از توانایی‌ها و امکانات تك تك سازها دارد، این قطعات را برای سازهای ویژه‌ای در نظر بگیرد؛ خط دوم، سوم و فاصله‌های گوناگونی را که در هارمونیزه کردن باید در نظر و به کار گرفته شود، در آن آهنگ اعمال کند و آن گاه نت آن را برای گروه بنویسد. نوازنده‌ها هم با تمرین خود را آماده می‌سازند که اولین کارشان، کوك کردن سازها است. ولی چیزی مهم‌تر از کوك کردن ساز است که ویژه فرهنگ ما است. فرهنگ ایران می‌گوید که گروه نوازنده ـ از ۲ نفر گرفته تا ۳۰۰ نفر ـ اگر ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد، از ارکستر آنها صدای زندگی بیرون نمی‌آید. آری، فرهنگ ایران می‌گوید: پیش از این که ساز دستت کوك شود، باید ساز دلت کوك شود. اعضای ارکستر باید هدف نوازندگی‌شان را بدانند و کشف کنند که چرا به دور هم جمع شده‌اند. همچنان که اگر یك اجتماع، نت واحدی در دیدگاهش نسبت به زندگی نداشته باشد، صدای مرگ از آن بیرون می‌آید و جز اختلاف، حاصل دیگری نخواهد داشت. اگر گروه نوازنده هم ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد و هماهنگ و همدل و یك دل نباشند، از این ارکستر صدای زندگی بیرون نمی‌آید. نوازنده باید بداند که چه می‌کند، باید هدف هنرش را بشناسد. پیران دل آگاه و استادان خیرخواه سرزمین ما همواره به هنرجویانشان تأکید می‌کنند که یك هنرمند پیش از آن که از نظر تکنیك توانا شود، باید شخصیتی انسانی بیابد؛ جوهر هنر نیز همین است و جامعه هم یك هنرمند را به شرط انسان بودن می‌پذیرد و بالا می‌برد.

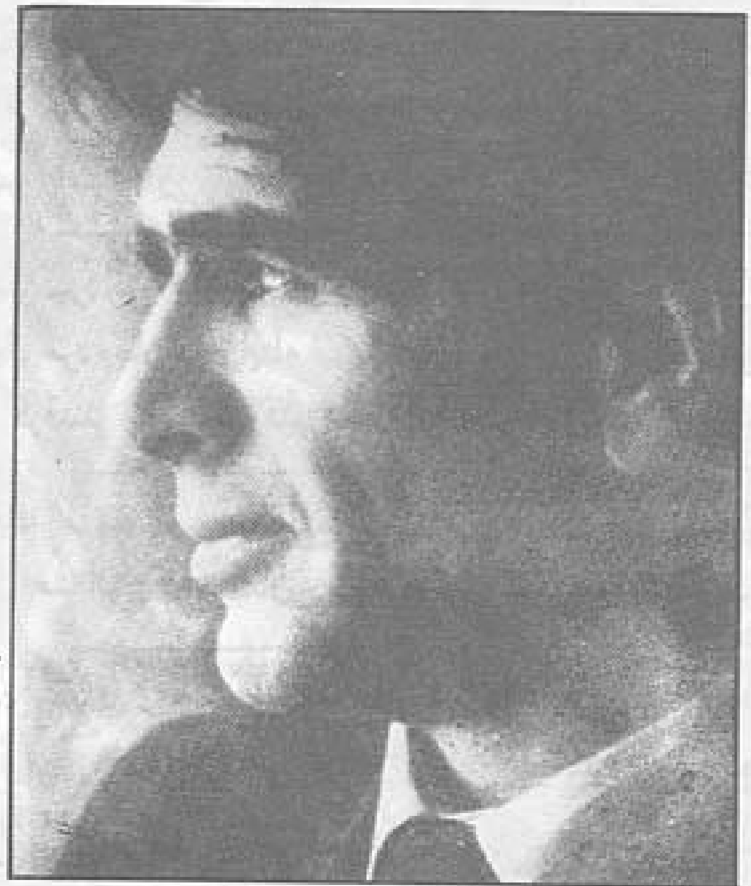
زمانی که کودك و نوجوان بودم و موسیقی (به خصوص برنامه گلها) را از رادیو می‌شنیدم، برای هر یك از آن هنرمندان جایگاهی را ماورای پایگاه انسانی در ذهنم درست کرده بودم، درحد خداوندی؛ نزد من جای آنها روی بال فرشته‌ها بود. اما وقتی به تهران آمدم و محیط آن زمان رادیو (۸ـ۲۷ سال پیش) را از نزدیك دیدم، متأسفانه خیلی از تصورات و باورهایم را بی‌جا و غیرواقعی یافتم. اندك یافتم کسانی را که تصورات من با شخصیت‌شان وفق می‌داد، چه آنها که موسیقی ایرانی کار می‌کردند و چه آنها که به موزیك غیر ایرانی می‌پرداختند. برای همین بود که موسیقی ما به آن مایه از ابتذال تبدیل شده بود؛ یك مقدار سر و صدا، به زور، از راه رادیو ـ تلویزیون به مردم دیکته می‌شد و در واقع جوانها را به این نوع موسیقی معتاد می‌کردند. این بود که می‌دیدیم جوان ما

■ هنرمند برخاسته از هر جامعه‌ای
اگر برای مردمش زندگی می کند، صدایش باید آوای برخاسته از نهاد مردم، خاك و سرزمینش باشد

■ اگر من نسبت به مردم سرزمینم
احساس تعهد می کنم، دیگر تلاش نخواهم کرد که موسیقی سیاهان آفریقا یا اهالی امریکا را به مردم خود تحمیل کنم

■ «تکنوازی» مشخص‌ترین و ممتازترین نوع موسیقی ایرانی است

■ ما که موزیسین هستیم هرکدام دلمان می‌خواهد که یك روز
آنچنان بنوازیم و آنچنان بخوانیم که مردم ما سرا پا گوش شوند و تمام وجودشان با این صدا سفر کند. از «خود» و
«خودخواهی» ها بیرون رود و با راستی، فروغ و زیبایی یگانه شود



از موسیقی خودش گریزان است و ناچار به موسیقی های دیگر روی می کند؛ که آن هم راضی‌اش نمی کرد و نتیجه‌اش سردرگمی بود. من که در جریان کار و ضمناً بین مردم بودم، چه در محیط رادیو ـ تلویزیون و چه در بیرون از آن، این گیجی و سرگردانی را بین جوانان حس می کردم. چرا؟ برای این که ما هنرمندها هم کارمان خراب بود؛ آن نت و دیدگاه واحد را نداشتیم، با خاك و نهاد مردم‌مان در رابطه نبودیم،

خودخواهی‌مان بر همه چیز غلبه داشت. مردم موسیقی ما را نمی گرفتند و نمی پذیرفتند، چرا که زبان دلشان نبود. موسیقی ایرانی بود، اما فرهنگ ایران در این موسیقی حضور و تجلی نداشت. در این موسیقی، آن چیزی که سروش سرزمین ما باشد، نبود.

پس باید کوشش کنیم که همراه با بالا بردن دانش موسیقی، تسلط در تکنیك‌ها و کسب تجربه، از نظر فرهنگ نیز مراحل عالی انسانی را طی کنیم: فرهنگ رفتار و گفتار و کردار. باید باور کنیم که موسیقی هدف نیست، وسیله است: وسیله بیان یك مفهوم، یك خواسته، وسیله انتقال آن زیبایی متعالی که انسان را به طرف کمال خودش می برد. اگر من شنونده در لحظاتی ـ به اصطلاح ـ «حال» کنم ولی از این در که بیرون رفتم، این موسیقی هیچ کاری با من نکرده باشد، به آن هدف نرسیده‌ایم، بله، آن هم یك نوع موسیقی است، صداهایی موزون است فقط، که در رسایی انسانها به کمال نقشی نداشته است. این توصیه‌ای است که بزرگان ما کرده‌اند: هنرمند، همچنان که هنرش رشد می کند، خودش نیز باید از خودخواهی‌ها و زندگی برای خود، به طرف زندگی برای انسان‌های دیگر سفر کند.

این موسیقی، که زبان انسانیت است، وقتی از نهاد هنرمندی که برای انسان‌ها زندگی می کند بیرون آمد، به دل هر ملتی می نشیند. من با وجود این که با نوع زندگی هیچ یك از اساتید و هنرمندانی که الان نام می‌برم، آشنا نیستم اما از هنرشان لذت می‌برم، حس می‌کنم که این هنرمند یك آتش انسانی در دلش نهفته است. من وقتی که سیتار «ولایت خان» و یا سیتار «نیکل بانرژی» را می شنوم، حس می کنم که همه وجود مرا تسخیر کرده اند. وقتی به سارنجی «سلطان خان» و شهنای «بسم‌الله خان» گوش می‌سپارم، در من اثر می گذارند. اینها مردمی‌اند که برای خودشان نزیستند، بلکه برای انسانیت و زیبایی زندگی می کردند. صدای «ام کلثوم» مرا تکان می‌دهد؛ وقتی این زن هنرمند از جهان رفت، چندین میلیون تشییع کننده داشت، چرا که از نهاد مردم عرب برخاسته بود. صدای «نات کین کل» یا فلوت «زانقی» هم روی من اثر می گذارند؛ همین‌طور چهار فصل «ریوالدی» و خیلی از موسیقی‌های کلاسیك دیگر هم به من لذت می‌دهند. پس می‌بینید که تعصبی روی موسیقی خودم ندارم. طالب صدایی هستم که از نهاد انسانیت برخاسته باشد. ما این را باید بدانیم که وقتی موسیقی ما خوب باشد، هنرمند ما درست زندگی کند، زحمت کشیده باشد، هنرش را با عشق دنبال کرده باشد، روی کارش زمان گذاشته باشد، و تسلط و وقوف لازم را پیدا کرده باشد، و ضمناً راست بگوید، به یقین روی هر انسانی اثر خوب خواهد گذاشت؛ این انسان ممکن است ژاپنی، کانادایی، اسکیمو، سفید یا سیاه باشد.

شبی در تهران میهمان یکی از دوستان بودم. این دوست، صبح آن شب به من تلفن زد که یك میهمان کره‌ای دارد که برای کاری اقتصادی به ایران آمده و گفته دوست دارم با موسیقی شما آشنا شوم، و اجازه خواسته که او هم امشب در جمع ما باشد. رفتیم و این مرد هم آمد! حدوداً شصت ساله می نمود و خیلی موقر و متین بود. آن شب در آن محفل خودمانی، دو سه تا برنامه اجرا کردیم و این میهمان، هم ساز شنید (تار و سنتور و کمانچه و تنبك) و هم آواز. خوب هم گوش می‌داد موقعی که مجلس تمام شد و درحال رفتن بودیم، به صاحب‌خانه گفتم: این دوستت امشب چیزهایی را شنید! خوب، از سازها صداهایی را شنید که به هرحال می‌تواند یك حسّی نسبت به آنها داشته باشد امّا می‌خواهم بدانم از آواز من، که مثلا از شعرهای سعدی و حافظ بود و قطعاً معنی آنها را نمی‌داند و یا تحریرهایی که می‌دهم و برای او ناآشنا است، چه برداشتی کرده و اصولا نظرش نسبت به کار من چیست؟ دوستم ترجمه کرد: آن میهمان اوّل یکه خورد، بعد خیلی سریع متمرکز شد و گفت: «من چیزی نمی فهمیدم، امّا حس می کردم که می‌توانم به این صدا اعتماد کنم.» جوابم را گرفته بودم. خستگی چندین ساله از تنم بیرون رفت و احساس کردم که در هدفم تا اندازه‌ای موفق شده‌ام.

کوششم همواره این بوده که این «اعتماد»، در صدا و کارم وجود داشته باشد و شنونده فکر نکند که می‌خواهم تکنیك یا اوج و وسعت صدایم را نمایش دهم. خوب، موقعی که جوان بودم، این کار را می کردم ولی بعد فهمیدم که موسیقی اصلا برای چیز دیگری است. آن اوایل، حتی کسی به ما نمی گفت که مثلا نام این گوشه چیست، چه رسد به این که از هدف موسیقی سر دربیاوریم. بعدها که فهمیدم هدف، دیدگاه، فلسفه و بنیادهای موسیقی چیست و نهاد ناخودآگاه من گاهی در جهتش قرار می‌گرفته، سعی کردم این راه را آگاهانه‌تر طی کنم.

حال به موسیقی آوازی ایران می‌پردازم، به ویژه رابطهٔ موسیقی و شعر. زبان و موسیقی، گوهر همزاد هم‌اند؛ چرا که هستهٔ اصلی و اولیّهٔ هرکدام صدا است. آن چه به شکل گویش‌ها است و در فرم زبان بیان می‌شود، هستهٔ اولیه‌اش صدا است. پس در زبان، موسیقی وجود دارد: صدای هنجارگون قانونمند. موسیقی درونی کلمات در زبان فارسی، چه در شعر و چه در نثر، بیانگر معنای کلمه است. همین کلمهٔ «بله» در حالات مختلف، معانی مختلفی را القا می کند: تأیید، تأکید، تنبیه و شماتت، و...

انسان اگر موسیقی یك کلمه را عوض کند، معنای آن دگرگون می‌شود. در آواز هم می‌توان معنا را با موسیقی کلمه یا جابه‌جا کردن «نت»ها و تأکید روی سیلاب‌های هر کلمه‌عوض کرد: قطعاً «ابرو به ما متاب که ما دل شکسته‌ایم» با «ابرو به ما متاب که ما دل، شکسته‌ایم» فرق دارد.

من که خواننده یا آهنگساز هستم وقتی می‌خواهم روی شعری آهنگ بگذارم، باید خوب به معنای شعر وقوف داشته باشم، ارزش هر کلمه را ـ به درستی ـ

بشناسم، و موسیقی‌یی که می‌تواند بیانگر معنایی ویژه باشد کشف کنم و با سلیقه و ذوق خودم، در دستگاه‌ها و گوشه‌هایی که تأثیر بیشتر دارد، بسازم و ارائه دهم. هدف من در این جا، هدف شعر است. چه در خواندن آواز و چه در هنگام ساختن آهنگی بر روی شعر، اگر معنای شعر را خوب بیان نکنم، از هدف شعر جدا افتاده‌ام و در واقع به شعر خیانت و بی‌حرمتی روا داشته‌ام. اگر کلمات، معنای خود را پیدا نکنند، کوتاهی از جانب هنرمندی است که نتوانسته با شعر ارتباطی درست برقرار کند، حالا چه خواننده باشد و چه آهنگسازی که روی شعر آهنگ گذاشته است. چون موسیقی، روان شعر و بیانگر معنای آن است، باید به گونه‌ای انتخاب و ساخته شود که بتواند مفهوم شعر را به شنونده منتقل کند. وقتی که من شعر را خوب بشناسم، آهنگ را خوب بگذارم و با شعر منطبق کنم، و خوب هم اجرا کنم، می‌گویند این شعر به نیوشایی شنونده درآمده؛ یعنی آن چنان شعر را حس کرده که بیشترین تأثیر و بالاترین لذّت را برای او به همراه داشته است.

همچنان که گفتم، مبنای ارزشی هر زبان به موسیقی درونی آن برمی‌گردد که ویژهٔ همان زبان است. پس لرها، کردها، گیلک‌ها، افغان‌ها و ترک‌ها موسیقی خاص خود را دارند که با زبانشان ارتباطی تنگاتنگ دارد. شعر انگلیسی را اگر بخواهید با چهچههٔ آقای شجریان بیان کنید، خیلی مضحک می‌شود! سرایندهٔ شعر به شما می‌خندد و گمان می‌برد که کلام او را مسخره کرده‌اید؛ برای این که این موسیقی مال آن زبان نیست. حال اگر با موسیقی دیگری که ویژهٔ ما نیست بخواهند شعر فارسی را بیان کنند، نهاد مردم ایران نمی‌پذیرد؛ آن نهادی که دارای اندیشه است و درست فکر می‌کند. البته ممکن است عدّه‌ای بپسندند؛ اینها کسانی‌اند که کمتر می‌خواهند بیندیشند و فکر کنند و به اصالتها و فروزه‌های هنری و انسانی که جهتش رو به کمال است، کاری ندارند؛ می‌خواهند وقت بگذرانند، کیف کنند و احیاناً رقصی هم بکنند! اینها مورد بحث ما نیستند.

روز چهارشنبه بیست و نهم دی ماه ۱۳۵۵ نزد استادم آقای برومند درس داشتم (از این جهت این تاریخ را به یاد دارم که فردای آن روز، استاد برومند سکته کرد و درگذشت). خانم مسؤول کلاس گفت که امروز درس نداریم، چون استاد را امشب به کاخ گلستان دعوت کرده‌اند تا نظرشان را دربارهٔ آهنگی که روی شعر حافظ گذاشته‌اند و به صورت اپرا، همراه با ارکستر سمفونیک، روی صحنه اجرا می‌کنند، بپرسند. آقای برومند گفت برویم ببینیم چه تاجی به سر حافظ زده‌اند؟ پیرمرد می‌دانست که شعر حافظ، اصلا با اپرا جور در نمی‌آید. زمستان سردی هم بود و رفتیم. به هرحال برنامه اجرا شد و خواننده ـ که اسمش را نمی‌برم، برایم خیلی محترم است و دوست من هم هست ـ این شعر حافظ را: «صبح است ساقیا! قدحی پر شراب کن» به صورت اپرا خواند. شخصی هم که این آهنگ را ساخته بود، تحصیل کردهٔ موسیقی در خارج بود ولی خوب این اجرا بیانگر معنای شعر حافظ نبود و اصلا تناسبی نداشت. حین اجرای برنامه؛ زیرچشمی به استاد برومند نگاه می‌کردم، و می‌دیدم گاهی مثل لبو قرمز و گاهی مثل گچ سفید می‌شود. البته قطعات دیگری هم در برنامه بود که خوب بود و ارکستر هم خیلی خوب کار می‌کرد اما این قطعه... پس از پایان برنامه، شخصی که بانی این کنسرت بود، نزد آقای برومند آمد و پرسید: استاد! چه طور بود؟ نظرتان چیست؟ استاد هم گفت: خیلی حرفها با شما دارم اما حالا باید بروم، فعلاً شب به خیر، خداحافظ! در اتومبیل، این مرد از شدت ناراحتی نمی‌توانست صحبت کند. گفت: «اینها حالا کارشان به این جا کشیده که می‌خواهند شعر حافظ را مسخره کنند.» این موسیقی، مال این زبان نیست. اپرا، موسیقی بسیار ارزنده و زیبایی است اما با زبان خودش. قاطی کردن اینها اصلاً کار درستی نیست.

حالا اگر سؤالی دارید، آماده‌ام...

س: «جناب آقای شجریان! در ظرف ده سال اخیر، موسیقی چه تحولی را از سر گذرانده و چه فرقی با موسیقی گذشتهٔ ما دارد؟»

شجریان: «آن موسیقی که پیش از انقلاب بود و اشکال متنوعی داشت، آن چنان بی‌ربط و مبتذل بود که مردم هم شکایت داشتند، من هم در اعتراض به آن نوع موسیقی که متعلق به سرزمین ما نبود و دستگاههای مسؤول هم آن را پرورش می‌دادند و موسیقی ایرانی را به فراموشی می‌سپردند، در سال ۵۵ مدتی از رادیو ـ تلویزیون کناره گرفتم. پس از انقلاب چون به طور کلی از موسیقی ممانعت می‌شد، آن نوع موسیقی هم که داشت همه استعدادها را هرز می‌داد و ارزشها را از بین می‌برد، دیگر وجود نداشت. این بود که زمینهٔ ذهنی مردم، برای این که موسیقی ایرانی جایگاه خودش را بیابد، پاک و آماده بود؛ هر چند که موسیقی خوبی عرضه نمی‌شد ولی به هر حال ایرانی بود و به عنوان «سرود» ـ که اسم بی‌مسمایی بود ـ ارائه می‌شد که اصلاً شکل سرود نداشت؛ همان موسیقی ایرانی بود. گاهی اوقات آهنگهایی که قبلاً در شورا رد شده بود، با کلام دیگری که مورد تأییدشان بود و به اصطلاح از نظر مضمون حالت سرود داشت، عرضه می‌شد. بد هم نبود ولی سطح بالایی نداشت. کم کم گوش مردم، به این نوع موسیقی عادت کرد. الآن موسیقی ایرانی را به وفور می‌شنویم که گاهی اوقات خوب هم هست. فراوان‌اند هنرمندان جوانی که در این زمینه کار می‌کنند.

البته توضیح بدهم که از طریق رادیو ـ تلویزیون هیچ تغییری، در ذات و کیفیت موسیقی ایرانی، در جهت پیشرفت داده نشده اما کیفیت موسیقی در درون جامعه و بیشتر بین هنرمندانی که اغلبشان با رادیو ـ تلویزیون همکاری ندارند بالا رفته است، چه بین کسانی که سنی از آنها گذشته و چه میان جوان‌ترها، آنهم به خاطر عشق به موسیقی. موزیسین‌ها بر تعدادشان افزوده شده و تعداد هنرجویان کلاسهای موسیقی به چندین برابر پیش از انقلاب رسیده است. این علاقمندی را به اشکال مختلفی می‌شود بررسی کرد:

یکی این که به هر حال زمینه برای رشد موسیقی بد، از بین رفته و برای موسیقی خوب مهیا شده؛ دیگر این که موسیقی بد را مردم کمتر می‌شنوند و دیگر آن عادت گذشته زدوده شده، در واقع، مردم به اصلشان باز می‌گردند.

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

جای نگرانی نیست: اگر از طریق رادیو ـ تلویزیون، موسیقی خیلی ناب در کیفیت بالا عرضه نمی‌شود و هنرمندان طراز اول با آن همکاری ندارند، موسیقی ایرانی در درون جامعه جایگاه خود را پیدا کرده؛ چون بیانگر آلام روحی، احساسات، عواطف و نیازهای درونی مردم ما است. من خوشبینم به این که محیط فعالیت، بیشتر باز شود و موسیقی ما جلوه بیشتری داشته باشد.

س: «در چند سال گذشته، شما دیگر از ساز ویولن در کارهای هنری‌تان استفاده نکرده اید. ممکن است در این باره توضیح دهید؟»

شجریان: «به صورت تک نوازی، برنامه‌ای برای ضبط و انتشار نداشته‌ایم؛ هر برنامه‌ای برای انتشار باید از شورای شعر و موسیقی وزارت ارشاد بگذرد و اجازه یابد. در وزارت ارشاد مدتی حساسیتی روی ویولن بود؛ حدوددو سال و نیم قبل، با یکی از مسؤولان شورا، که خودش موزیسین است و سنتور می‌زند، ملاقاتی داشتم و به او گفتم: این بی‌مهری شما نسبت به ویولن، درست نیست؛ خود من با چند تن از نوازندگان ویولن ـ از جمله آقای بدیعی ـ نوارهایی دارم که ازکیفیت خوبی هم برخوردار است، ایشان گفت: «ما هیچ حساسیتی نسبت به آقای بدیعی و ویولن‌شان نداریم و می‌توانیم اجازه دهیم و تعصبی هم در کار نیست». علت عرضه نشدن کارهای من با ویولن این بود که بامسؤول شورا در آن زمان تفاهم نداشتم، چون زیربار هر حرفی نمی‌رفتم، و در واقع او با من تفاهم نداشت. این است که کارهایم را ـ کلا ـ عرضه نکردم.

الان در خیلی از کارهای ارکستری، به وفور از ویولن استفاده می‌شود اجراهای ارکستر سمفونیک که جای خود دارد و به جز ویولن از سازهای فرنگی دیگر هم در آن استفاده می‌شود. به طور مسلم، تعصب نسبت به هیچ سازی وجود ندارد؛ تا جایی که خیلی از افراد افراطی که نسبت به هیچ نوع موسیقی انعطافی نداشته‌اند و حتی اسم تار و تنبک هم نمی‌شد جلو آنها برد، الان انعطاف نشان می‌دهند. آن نوع طرز فکر دیگر برجامعه ما حاکم نیست. سلیقه‌ها مختلف است ولی موسیقی را حرام نمی‌دانند و حتی در مواردی صدای زن را ـ به صورت تک‌خوانی ـ مجاز می‌دانند. شما نگران این نباشید که چرا مثلاً به ویولن بی‌مهری شده، این بی‌مهری نسبت به کل موسیقی بوده که اکنون درصدد جبران آن هستند. انشاءالله که جبران کنند!»

س: «چون شما اشاره‌ای به توی «حال» رفتن و «حال» کردن داشتید، یکی از حضار خارجی که در باره عرفان مطالعه دارد، می‌خواهد بداند که شما روی صحنه، هنگام اجرای برنامه، چقدر توی «حال» می‌روید و این مسأله تا چه حد در اجرای شما اثر دارد؟»

شجریان: «حال» در بایگانیهای مختلف موسیقی ما جایگاه ویژه خود را دارد، «حال» در این جا به این معناست که موسیقی با آن زیباییهای خودش، انسان را در لحظاتی از محیط خود، ازاین دنیای تن و جسم، بیرون برد، این که او را به کجا می‌برد، به فرهنگ شنونده مربوط می‌شود؛ یکی می‌خواهد به خدا



■ موسیقی هرملتی برخاسته از «نهاد» مردم آن است... و رابطه‌ای ناگسستنی بین زبان و موسیقی برقرار است

■ گروه نوازی در سی، چهل ساله اخیر رشد چشمگیری در ایران داشته است

■ فرهنگ ایران می گوید که گروه نوازنده اگر ساز دلشان با یکدیگر کوك نباشد، از ارکستر آنها صدای زندگی بیرون نمی‌آید: پیش از این که ساز دستت کوك شود، باید ساز دلت کوك شود

■ نوازنده باید هدف هنرش را بشناسد. پیران دل آگاه و استادان خیرخواه سرزمین ما همواره به هنرجویانشان تاکید می کنند که یك هنرمند پیش از آن که از نظر تکنیك توانا شود، باید شخصیتی انسانی بیابد، و جوهر هنر نیز همین است

برسد، یکی می‌خواهد به معشوقش برسد، یکی به سرآغاز زمان باز می گردد، یکی به یاد عشقهای دوران جوانی‌اش می افتد. هرکس در هر موقعیت فرهنگی، به نوعی «حال» می کند؛ گاهی ممکن است آن چنان از خود، بی‌خود شود که حتی از اتفاقات اطرافش بی خبر بماند. در حلقه‌های عرفانی، این «حال» بسیار پیش می آید و گاهی تکرار یك ذکر، شعر یا موسیقی این حالت را ایجاد می کند.

این که هنرمند چگونه می تواند در شنونده «حال» ایجاد کند، بستگی به گوهر هنری، فرهنگ خانوادگی، نهاد و باورهای آن هنرمند دارد؛ چرا که صدای هنرمند، عطر و موج شخصیت او را به همراه دارد. نسیم اگر از روی گلستانی عبور کند، بوی گل را با خود دارد و اگر از لجنزاری بگذرد، بوی لجن را همراه می آورد. این است که پیران دل آگاه سرزمین ما، برخاستگاه صدا را مهم می‌دانند. حافظ می گوید:

جمال شخص، نه چشم است وزلف وعارض وخال
هزار نکته در این کار و بار دلداری است!
لطیفه‌ای است نهانی که عشق از آن خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگاری است

«لطیفه نهانی» در این مقوله ما، همان گوهر درون هنرمند است که به کمك تکنیك و دانش و تجربه، آن «حال» را در شنونده ایجاد می کند.

س: «جناب شجریان! در این مدتی که این جاتشریف دارید، حتماً از رادیو ـ تلویزیونهای ایرانی، موزیکهایی که پخش می‌شود، با موسیقی ترکی توأم است و اسمش را موسیقی پاپ ایرانی گذاشته‌اند، شنیده‌اید. من از بعضی سازندگان این آهنگها، سوال کرده‌ام: چرا از موسیقی سنتی ما که موسیقی کاملی است و می شود با آن کار کرد، بهره نمی گیرید؟ آنها می گویند: موسیقی ایرانی در چهارچوب دستگاهها محدود است و نمی گذارد پیش برویم و آن را به میان مردم ببریم. شما در این مورد چه می‌فرمائید؟»

شجریان: «این حرفها کاملا بی اساس است و بهانه‌ای بیش نیست. ببینید، شما در این جا هرنوع موسیقی‌ای را که می شنوید، به دو گام ماژور و مینور برمی گردد. ما اگر هیچ نداشته باشیم، دست کم این دو گام را در موسیقی خودمان داریم؛ به اضافه این که گامهایی فراتر از اینها داریم. گام‌های «ماهور» و «شور» را داریم که بزرگترین گامهای ایرانی است. همین طور «سه گاه» و «چهارگاه» را. حال چطور می شود نداشتن امکانات و محدود بودن را به موسیقی ما نسبت داد؟!

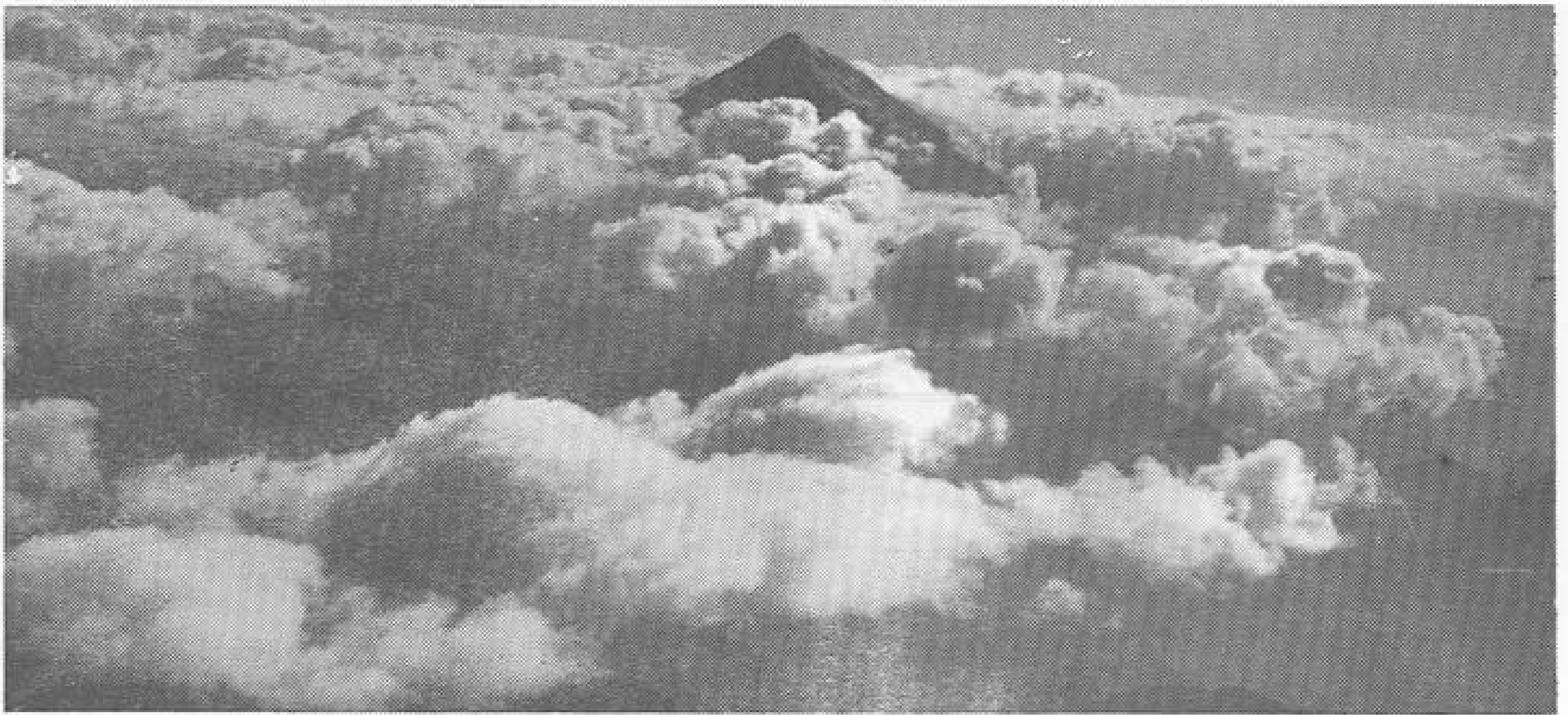
آن چه در این جا توسط به اصطلاح ایرانیها ارائه می‌شود، هیچ ریشه‌ای ندارد، ریتم‌ها و ملودی‌های عربی و افغانی و ترکی استانبولی را در هم کرده‌اند. خوب، گاهی هم انسان صداهای موزونی در میان این کارها می شنود، مثلا سازهای الکترونیك، صداهای خوب و موزونی ایجاد می‌کنند که ممکن است در لحظاتی شادی آفرین هم باشند و شنونده را به تکان هم وادارند. اما بعد چه؟ چه اثر مثبتی روی جامعه دارند؟ کسانی که در این جا این چیزها را می شنوند، دیگر کمتر می‌توانند موسیقی ایرانی را بپذیرند. موسیقی ایرانی، از آن مردمی است و بیانگر حالات کسانی است که در ایران زندگی می کنند. مردمی که به محیط بیگانه خو کرده‌اند و این جا رادوست‌تندارند، به یقین موسیقی ایرانی را نباید دوست داشته باشند؛ چون این نوع موسیقی، نماینده و بیان کننده حالات آنها نیست. طبیعی است که دنبال چیز دیگری می‌روند.»

س: «[یکی از شنوندگان] ـ من می خواهم آواز یاد بگیرم؛ اگر ممکن است توصیه‌ای بفرمایید و بگویید که چه کار باید بکنم؟»

شجریان: «برای فراگیری آواز، هنرجو حتماً باید با یك معلم خوب آواز کار کند که فکر نمی کنم در اینجا چنین امکانی را داشته باشید. یك معلم خوب، ابتدا صدای خواننده را می شنود تا ببیند رنگ صدایش چیست و حد و وسعت صدایش تا کجاست، و براین اساس با او کار می کند. خواننده ای که فقط دستگاهها را یك به یك کار کند و فرا گیرد، نهایتاً «ردیف خوان» و «ردیف دان» می شود. اگر چنین مقصدی دارد، نوارهایی در دست است که ردیفهای موسیقی ایرانی در آن ضبط شده، خیلی هم درست و عالی؛ که مرجع بسیار خوبی هم هست و می توان به آنها مراجعه کرد. ولی اگر خواننده ای بخواهد «شیوه» پیدا کند، باید نزد معلمی که شیوه دارد و شیوه ها را می شناسد و می تواند آنها را تدریس کند، آموزش ببیند.

حالا که شما معلم ندارید، یا باید از نوارهایی که به صورت ردیف خوانده شده استفاده کنید و ردیف خوان شوید، یا اگر صدای خواننده‌ای را دوست دارید و امکانات صدای شما با آن صدا نزدیك است، به شیوهٔ او کار کنید. راهش این است که جمله بندیهای او را ذره ذره و جزء به جزء، در تحریرها و ادای شعر، تکرار و روی نوار ضبط کنید و مرحله به مرحله جلو بروید تا بتوانید نت به نت و حالت به حالت یاد بگیرد. باید زیاد تمرین کنید و این را هم بدانید که اولش، کار خیلی مشکل است و زمان می‌برد. وقتی که یك دستگاه و آواز را کارکردید وکاملا به آن آشنا شدید، به مواردی بر می‌خورید که می بینید ایرادهایی در کارتان هست و مثلا از ادای درست جمله بندی تحریرها برنمی آیید؛ این‌جا حتماً باید یك معلم با صلاحیت باشد تا عیب صدا و اجرای شما را دقیقاً کشف و گوشزد کند. معلم مثل آینه است که عیب آدم را مرحله به مرحله می گوید ورفع می کند. معلم، باید باشد تا انسان، خوب رشد کند و زودتر به هدفش برسد. البته با امکاناتی که شما دارید، بهتر است به شیوه ای که گفتم کار کنید.

یك توصیهٔ دیگر هم دارم: وقتی شما بخواهید سازی را کوك کنید، برای مثال، صدای هردو سیم را گوش می‌دهید و مقایسه می‌کنید. وقتی هم می خوانید، به صدای خودتان گوش دهید و در آن واحد، با اصل کار مقایسه کنید تا ببینید آیا همان است یا نه. این، از اصولی در کار تقلید است که باید همیشه رعایت شود. کار، در وهلهٔ اول، صددرصد تقلید است تا زمانی که یادگیری تکمیل شود؛ بعد از یادگیری، باید از مرحلهٔ تقلید بگذرید و مراحل کاملتر و مستقل‌تر را طی کنید.»



شعر معاصر جهان

سه شعر از لطیف هَلْمَت و عبدالله پشیو شاعران معاصر کُرد

کوههای زیبای کشوردور

● مترجم: سناء حسن حسین ـ خواهر آوارهٔ کرد عراقی

ـ لطیف هَلْمَتْ شاعر معاصر کُرد که نام اصلیش لطیف محمود محمد برزنجی است، هم‌اکنون در کردستان عراق به سر می‌برد. اشعار زیر ترجمهٔ چند شعر از مجموعهٔ (برچی نه‌وکچه ده شمانی گه‌رمیان و کویستانه) است که در سال ۱۹۷۷ در شهر سلیمانیه چاپ شده است. ـ «عبدالله پشیو» نیز قبلاً به خوانندگان ادبستان معرفی شده است. دو شعر اول از هلمت و شعر آخر از پشیو است.

ستارهٔ دور

مرا با خود ببر ای ستارهٔ دور
تا سپیده‌دم
روشنائیت را نمی‌دزدم
نمی‌گریَم... نمی‌خندم
گنجشکهای جنگلهایت را نمی‌کشم...
زیر پایت بمب کار نمی‌گذارم...
رازهایت را
برای هیچکس برملا نمی‌کنم...
نه مادری دارم و
نه دلبری
که برایشان از مرزهایت سخن بگویم
پس مرا با خود همراه کن
ای ستارهٔ دور...
تا لحظه‌ای
از بلندای آسمان
تنها لحظه‌ای کوههای زیبای کشور دورم را
تماشا کنم...

یك نامه

برادرم رُزگار*
در شهر دزدیده شده‌ات
بدون مادر... بدون بهار
در شهر دزدیده شده‌ات
بخواب ای بدون شهر
آب به رودخانه بازمی‌گردد
درخت روزی برگ خواهد داد
خورشید نیز طلوع خواهد کرد
و دلدار به دلدار خواهد رسید
روزی سراسر این دنیا
تبدیل خواهد شد به یك شهر
آنگاه
تمامی درختان این دنیا را
دار خواهیم ساخت
برای بدکاران
و آن زمان
نه غم خواهد ماند، نه آزار
نه شب خواهد ماند، نه دیوار
همیشه روز خواهد بود و بهار...

□□□

تعریب

از آسمان نیامده‌ام
من میهمان نیستم
من میهمان سایهٔ سنگین کردستان نیستم
قبل از اینها،
رودخانه‌ای بودم که از اینجا سرچشمه گرفتم
قبل از اینها،
آتشی بودم که در اینجا شعله گرفتم
بروید، از اینجا بیرون بروید...
رودخانه‌ها بجز من
کسی را سیراب نخواهند کرد
بیرون بروید...
زمین ما،
بذرهای شما را بار نخواهد داد
مزارع ما،
زیر پاهای کثیفتان
همچون آتشند
حتی درختهایمان سر به عصیان خواهند گذاشت
و تابی را برای کودکانتان تحمل نخواهند کرد

بیرون بروید...
میوه‌هایمان کالند
آبهایمان شورند،
عسلهایمان به دهانتان تلخ
بروید، بروید...
از اینجا بیرون بروید...

---

* رزگار نام پسر است و در زبان کردی معنای پیروز هم می‌دهد.

جلیل شهناز:
جانمایه موسیقی ما
عشق و اخلاص است



> موسیقی مرا با خودش برد. این خاصیت موسیقی است. درونی می شود و در وجود انسان رسوخ می کند من افسونزدهٔ موسیقی بودم و عشق به این ساز و این نغمه‌ها به زندگی من شکل داد. بعضی‌ها ساز را در حاشیهٔ زندگیشان می‌خواهند. گاهی به سراغش می‌روند. اما برای من چنین نبود. من با موسیقی تفنن نکردم. آدم عاشق که دنبال بازیچه نمی گردد. بعضی‌ها همه چیز داشتند و موسیقی را نمک زندگی می‌خواستند. نه به موسیقی پرداختند و نه به حرفهٔ دیگر. سرگردان میان مشغله‌های گوناگون، عمرشان را هدر دادند. اما در مورد من چنین نبود. موسیقی مثل یك سرنوشت به سراغ من آمد و مرا با خودش برد.

> ■ شیخ ابوالحسن خرقانی گوید:
> «شیخ ما شب همه شب کتاب همی خواند و می گریست. چون سپیده دمید، نغمهٔ تاری شنید، به سجده درآمد و گفت: سبحان‌الله، آوازی از بهشت شنیدم!»

به عنوان مقدمه:

با قامتی بلند، همچون تندیسی از اعتماد، برابر من نشسته است. شوقی دلم را برمی انگیزد: این اوست! چابکسوار عرصهٔ موسیقی؛ کسی که در شیوهٔ نوازندگی، صلابت و ملاحت، قدرت و ظرافت و سنت و بدعت را درهم آمیخته، طرحی نو در افکنده است.

این اوست! آشنایی ناشناس مانده در سرزمین، و در جهانی که غالباً قدر گوهر را بهنگام، نیك درنمی‌یابند. او که به راستی یکی از بلندپایه‌ترین نوازندگان روزگار خویش است و گاه که سخن از او می‌رود، مردم دل آشنای ما، به حرمت، او را استاد می‌خوانند.

از هر روزنی، روشنایی برآفاقش تابیده و بسیار کسان، رمز و راز عشق و سرمستی از سر انگشتان با تدبیر و نغمه‌های پریانی ساز او آموخته‌اند.

این اوست. آفرینشگر آن نغمه‌های دلکش و روحبخش، با کششها و ربایشهای دلپذیر و آن همه جلوه گریهای بدیع. بلندآوازه مردی از تبار هنرمندان این مرزوبوم که با همت و تلاشی غرورآفرین، برجلال و شوکت موسیقی اصیل ما افزوده و به آن شکوه و اعتباری افزون بخشیده است. سالهاست که او را می شناسیم. او که هستی خود را از این خاك خرم و این فرهنگ پربار و غنی دارد. در مضرابهای سنجیده و استادانه‌اش، خود را با تمامی ویژگیهای ملی و فرهنگی‌مان بازمی‌یابیم و در آیینهٔ زلال نغمه‌های او به خود می نگریم. کدام ایرانی صاحبدل و ژرف‌نگر، در لحظه‌های ناب با خود بودن، در خلوت انس و الفت خویش، از شمیم گلستان وجود او سرمست نشود. زخمه‌های او مرهم دلهای پریشان است...

□□□

به گذشته برگردیم و شتابان برمسیری که از آن گذر کرده‌اید، نظری داشته باشیم. نخست می‌خواهیم تصویری از کودکی و نوجوانی شما به دست دهیم. چه بی گمان، این دوران به اعتقاد اکثر روانشناسان، رقم زنندهٔ تمامی عمر آدمی است. آنگاه به دوران کمال و پختگی شما نظر می افکنیم. بی‌گمان روایت پرشور شما از موسیقی شنیدنی است. پس نخست از گذشته‌های دورتر بگویید: از کودکی تان...

من در متن موسیقی به دنیا آمدم. تا چشم باز کردم و خودم را شناختم، همه چیز رنگ و بوی موسیقی داشت. پدرم شعبان شهناز، زندگی خود را یکسره، وقف موسیقی کرده بود. هم به اعتبار عشق و دلبستگی او به موسیقی بود که زندگی حسین و علی (برادرانم) و من، به تمامی رنگ موسیقی به خود گرفت. پدرم از مال و مکنت جهان نصیبی نبرد. از آن همه تلاش و تکاپو، جز گرمای عشق و دلدادگی به عالم هنر، چیزی برای ما به ارمغان نماند.

او با بیشتر آلات موسیقی ایرانی آشنایی داشت و در نوازندگی سنتور و سه‌تار صاحب سبك بود ساز دردست او توسنی رام وراهوار بود. تاروپود وجودش را عشق به موسیقی به هم تنیده بود. زندگیش در موسیقی معنا می‌یافت. از صافی عشقی پرسوز و گداز گذشته و به اخلاص و صفا رسیده بود. مرگ او برای من، ضایعه‌ای دردناك بود.

از عشق به موسیقی گفتید. عشق حرمت را نیز در پی می آورد و این هر دو، راه به پختگی و کمال می برد. آن که موسیقی را جز به تفنن نمی خواهد و جز در اوقات فراغت بدان نمی‌پردازد، از رنج و دلسوختگی رهروان راستین این وادی چیزی در نمی‌یابد. پاسداران حقیقی این هنر اصیل کسانی بودند که گوشه عزلت گزیدند ودور از هیاهوی نااهلان، با محنت و فقر ساختند. اما هرگز هنر خود را دستمایه خوشگذرانی و عشرت ثروت اندوزان نکردند. هم آنان که بدین هنر آبرو واعتبار بخشیدند و چه بسا دردم آخر، جز ساز خود یادگار و ارمغانی دیگر برای فرزندان خود باقی

نگذاشتند...

پدرم عشق به موسیقی و حرمت ساز را به ما آموخت. همان طور که گفتم ما برخوان نعمت بارنیامدیم. اما در عوض، درس بی‌نیازی و مناعت طبع را از مکتب پدر آموختیم. من در چنین فضایی بار آمدم و عشق و علاقه به موسیقی از همان آغاز در وجودم بود. برادرم حسین، این اشتیاق و دلبستگی را در من دید و به کمك برادر دیگرم علی، تربیت هنری مرا برعهده گرفت.

در محضر استادان بزرگ اصفهان، کم و بیش، نام و یاد برادران شهناز را با احترام و تکریم شنیده‌ایم. از آنها بیشتر سخن بگویید و اینکه تأثیر هر یك از آنها برشما تا چه حد بوده است؟

هر چه دارم از آنها است. اگر در من بضاعتی می‌بینید، ثمره عشق و دلسوختگی آنها است. از برکت تلاش و مراقبت آنها بود که به موسیقی رو آوردم. هر دو برادرانم (حسین وعلی)، در نواختن تار و سه تار استاد بودند. حسین مضرابهای پخته و سنجیده‌ای داشت و بسیار سلیس و روان ساز می‌زد. درباره برادرم علی همین قدر بگویم که در نواختن تار کم نظیر بود. مضرابهای تند و سریعی داشت. طوری که با چشم نمی‌شد مضرابش را دید.

از چه سنی، کار آموزش موسیقی را به طور جدی آغاز کردید.

دوازده سالگی. هم زمان، زیر نظر برادرانم حسین و علی، به آموختن تار و تنبك مشغول شدم. کم و بیش صدای خوشی هم داشتم؛ می‌خواندم....

می‌خواندید و ضرب می‌گرفتید؟

وساز می‌زدم! پشتکار داشتم. گاه می‌شد که روزی ۱۴ ساعت ساز می‌زدم.

شنیده‌ایم که شما علاوه برنواختن تار و سه تار (که هر دورا استادانه و در نهایت پختگی و ملاحت می‌نوازید) و نیز نوازندگی تنبك (که در آن، دستی به قاعده دارید و دوستان نزدیك شما گاه با شگفتی از شیوه و شگرد شما در این زمینه یاد می‌کنند)، در نواختن سازهای دیگر هم مهارت دارید....

اگر حمل برادعا و خودستایی نشود، باید بگویم که کم و بیش با تکنیك و تدابیر نوازندگی اکثر سازهای ایرانی آشنایی دارم و گاه به نواختن آنها می‌پردازم. البته نیازی به یادآوری نیست که ساز تخصصی من (ساز دلخواه من!) تار است. این سازگویی با تاروبود وجود من، آمیخته است.

... اما درباره نواختن ضرب باید بگویم که این ساز را به تشویق برادرم حسین شروع کردم. می‌دانید که یك نوازنده باید ضرب و اصول و قواعد آن را خوب بشناسد وبا دقائق آن، آشنایی داشته باشد. اگر به کارهای من توجه کنید، عنصر ریتم وضربهای متنوع در آن، جایگاه و مقام خاصی دارد. شناخت ضرب و کاربرد ریتمهای مختلف، سبب گسترش و غنای نغمه‌ها و تنوع حالات و رنگها می‌شود. از همان کودکی، من شوق و علاقه فراوانی به ضرب و دقائق آن داشتم. به طوری که در نواختن این ساز، مهارت زیادی پیدا کردم.

یادم می‌آید: هنوز مدرسه می‌رفتم. (حدوداً ۱۴ ساله بودم) یك روز برادرم (حسین) آمد در مدرسه و گفت: امروز قرار است با حاج علی اکبر خان شهنازی و تاج اصفهانی ضرب بگیری. باید خوب از عهده‌اش برآیی.

چه برنامه‌ای بود؟ در اصفهان کنسرت داشتند؟

بله. علی اکبر خان شهنازی، آهنگی ساخته بود (در مایه اصفهان) و ملك الشعرا (بهار) شعر معروف «به اصفهان رو» را براساس آن سروده بود. تلفیق زیبا و هنرمندانه‌ای از شعر و موسیقی بود، تاج اصفهانی هم در اوج توانایی وقدرت خوانندگی خود بود. به هرحال این کنسرت در اوائل اردیبهشت ماه، درچهار باغ اصفهان برگزار شد وبا استقبال پرشور مردم مواجه شد. تصنیف زیبایی بود (در مایه اصفهان) شنیده‌اید؟

... به اصفهان رو که تابنگری بهشت ثانی
به زنده رودش، سلامی دگر زما رسانی

تاج اصفهانی که در مناسب خوانی، شهره بود، آواز خود را با شعری از کلیم کاشانی با این مطلع، آغاز کرد:

امسال نوبهار، قدم بیشتر گذاشت... همان طور که گفتم مرا برای همنوازی با ایشان انتخاب کردند. هنوز نگاه حاج علی اکبرخان را به خاطر دارم. با تعجب به من نگاه می‌کرد. و از این که در آن سن و سال می‌توانستم با ایشان همراهی کنم، شگفت زده بود و مدام مرا تشویق می‌کرد.

در مجموع، شیوه نوازندگی مرحوم شهنازی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

استاد مسلم بود: (به تمام معنا) می‌دانید که تار در خانواده میرزا حسینقلی به کمال رسید. میرزا حسینقلی سه پسر داشت که دو نفر از آنها (عبدالحسین و علی اکبر) در نوازندگی تار سرآمد زمان خود شدند و این ساز را در نهایت پختگی و صلابت می‌نواختند. علی اکبر خان، بیشتر به تکنیك و اصول و قواعد ردیف توجه داشت و به راستی در سبك خود استاد بود. اما در مورد عبدالحسین خان برادر کوچکتر علی اکبر خان، وظیفه دارم تأکید کنم که نوازندگی تار به ایشان ختم شده. لطف و ملاحت و قدرت تکنیك دست به دست هم داده بود و از ایشان نوازنده‌ای بی‌بدیل ساخته بود. نقل می‌کنند که چنان در ساز و نواز خود غرق می‌شده که لُگت چراغ ته می‌کشیده و فتیله آن می‌سوخته و عبدالحسین خان همچنان در تاریکی (اما در واقع در روشنای عشق و جذبه روحانی خود) تا سپیده‌دم به نواختن تار مشغول بوده است.

از مرحوم عبدالحسین شهنازی صفحاتی با آواز اقبال آذر، بدیع‌زاده، و بنان باقی مانده که نشان‌دهندهٔ سبك بدیع نوازندگی ایشان است...

بله و صفحاتی هم به صورت سلو (تکنوازی) در دستگاه همایون و احتمالاً راست پنجگاه دارد که متأسفانه در دسترس اهل ذوق و تحقیق نیست. راستی چرا این گنجینه‌های لطف و ملاحت در اختیار علاقمندان قرار نمی‌گیرد؟ مسلماً این صفحات و نظایر آن در آرشیو رادیو موجود است. من به مسئولان محترم صدا و سیما پیشنهاد می‌کنم در فرصتهای مناسب از پخش و انتشار این آثار گرانبها دریغ نورزند. نباید چندان مجذوب موج نوگرایی شد، و از اصالتها غفلت ورزید. تا ما به ریشه‌ها بازنگردیم، درخت ذوق و هنرمان به بار نمی‌نشیند. الزاماً هرچه نوجلوه می‌کند، از ارزش و اعتبار هنری برخوردار نیست. بنابراین، مسئولان برنامه‌های موسیقی باید با دقت و وسواس و دلسوزی بیشتری به برنامه‌های موسیقی بپردازند.

مسلماً با پالایشی که در موسیقی بعد از انقلاب به وجود آمده، امروز بیش از همیشه جوانان صاحب ذوق ما تشنهٔ شنیدن این آثار گرانبها هستند. همه‌جا سخن از صفحات و نوارهای ارزنده‌ای است که در آرشیو صدا و سیما موجود است و البته در ماههای اخیر بعضی از این قطعات به‌طور مختصر از صدای جمهوری اسلامی پخش می‌شود. اما هنوز این سؤال وجود دارد که آیا مسئولان پخش موسیقی از صدا و سیما پس از سیزده سال، هنوز موفق به تعیین ضوابطی برای استفاده و بهره‌وری از این آثار نشده‌اند؟

من به سهم خود امیدوارم مسئولان دلسوز، از این همه اشتیاق و عطش استقبال کنند و به جای پخش مداوم آثار جدید که بعضاً فاقد ارزشهای هنری هستند، از صفحات و نوارهای قدیمی هم که ثمرهٔ ذوق و سلیقهٔ عالی هنرمندان بزرگ دهه‌های گذشته است، بهره بگیرند و این آثار را به جرم اینکه قدیمی هستند، یکسره به دست فراموشی نسپرند.

برای دستان نوازشگر جلیل شهناز

برشکوفه‌ترین شاخهٔ باغ جهان
آمیزهٔ عاج و آبنوس
پرنده ای آوازخوان،
پس پشت هرپرده ایش که مضراب
به کناری می‌زند.
مروارید سفید ماه
در صدف سیاه شب
که سرانگشتان ماهر غواص طرب
برمی گشایدش
چوبی سیاه و خشك
که در دست مطربش
سبزترین و پرشکوفه‌ترین-
شاخهٔ باغ جهان شده است.
دل دریایی
در دستکاسه ایش انگار،
روشنای جهان را سرشار
می تراود تار.

حمید ادیب



● از راست به چپ:
۱ ـ غلامرضا سارنج ۲ ـ ارسلان درگاهی
۳ ـ تاج اصفهانی
۴ ـ جلیل شهناز ۵ ـ حسن کسائی

دور نرویم! خوانندگان ادبستان باید بدانند که پاره‌ای از پرسشهای ما در این مصاحبه مورد پسند شما نبود. به‌همین جهت از طرح آنها درمی گذریم...

بله. به اشخاص نپردازیم.

چطور است از گلایهٔ شما آغاز کنیم؟

این شکایت و گله را به که بگویم که سیمای جمهوری اسلامی ایران، هنوز از نشان دادن تصویر ساز ابا دارد. واقعاً چه احتیاطی درپس این پرهیز نهفته است؟ آخر وقتی صدای ساز شنیده می‌شود؛ نگرانی از نشان دادن تصویر ساز چه معنی دارد؟ اگر استماع ساز مناسب، اشکالی نداشته باشد (که ندارد) دیدن شکل آن چه مشکلی ایجاد می کند؟ به راستی در شکل زیبا و فاخر تار و طنین دلپذیر آنکه حقیقتاً روایتگر عالم معنا و برتوی از انوار مشعشع رحمانی است، چه کاستی و نقصانی وجود دارد؟

استاد، کمی دیگر درنگ کنید! تار به تعبیری «ساز ملی ایران امروز» است. تار گویی با تار و پود دوستداران موسیقی ما آمیخته است. بسیاری از شیفتگان، در آن صدای حقیقی خود را بازمی یابند و در نوای افسونبارش مستغرق می شوند. با آن، به اعماق می‌روند و اندیشه می کنند و چون باز می آیند، صافتر و پاکیزه تر به هستی می‌نگرند. چیست در این نوای عرفانی و پربانی که مردم ما این چنین مجذوب آنند؟

بگذارید از زبان ملای روم بگویم:

خشک چوب و خشک سیم و خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست؟

هرکس با بصیرت و تأمل به آوای پر رمز و راز موسیقی اصیل گوش بسپارد، صدای «او» را می شنود. و با «او» پیوند می یابد. موسیقی سنتی، ما را با ذات هستی و جلوه و جمال هستی بخش پیوند می‌دهد. هرکس از موسیقی و ساز ادراک عمیقی داشته باشد، از زبان ساز جز آوای رحمانی «هو» نمی شنود.

یا رب کجاست محرم رازی که یک زمان،
دل شرح آن دهد که چه گفت و چها شنید...

□ پدرم عشق به موسیقی و حرمت ساز را به ما آموخت، ما بر خوان نعمت بار نیامدیم. اما در عوض، درس بی نیازی و مناعت طبع را از مکتب پدر آموختیم.

□ با تکنیک و تدابیر نوازندگی اکثر سازهای ایرانی کم و بیش آشنایی دارم و گاه به نواختن آنها می پردازم.

□ علی اکبر خان، بیشتر به تکنیک و اصول و قواعد ردیف توجه داشت و به راستی در سبک خود استاد بود. اما در مورد عبدالحسین خان برادر کوچکتر علی اکبرخان، وظیفه دارم تاکید کنم که نوازندگی تار به ایشان ختم شده است.

□ من به مسئولان محترم صدا و سیما پیشنهاد می کنم در فرصتهای مناسب از پخش و انتشار آثار گرانبهای گذشته دریغ نورزند.

□ تا به ریشه بازنگردیم، درخت ذوق و هنرمان به بار نمی نشیند.

صفی‌الدین از موسیقیدانان بزرگ می گوید:

«به مدد استماع موسیقی است که می‌توان به جذبه و شوق و درنهایت، حقیقت غایبی رسید.» صدای ساز (به شرط آنکه در کف با درایت نوازنده‌ای وارسته باشد) انسان را به تفکر و تأمل در عالم معنا وامی‌دارد و شنونده را به کمال مطلوب و منبع ازلی اتصال می‌دهد:

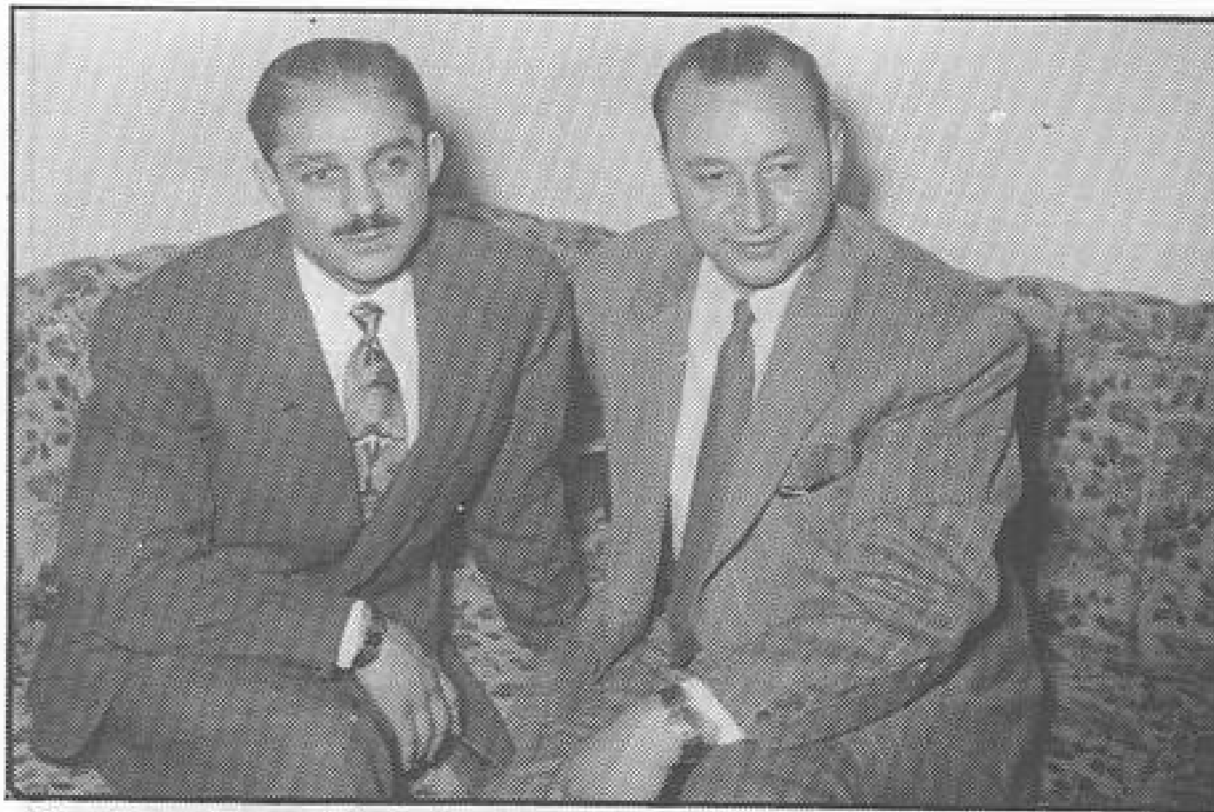
بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا سخن آشنا شنید

به راستی، آوای تار و سه تار «به شرط آنکه در کف با درایت» استادی وارسته باشد، زبان آرزوها، انتظارها و عواطف مردم است و مگرنه آنکه هر ملتی به تناسب ویژگیهای اخلاقی و عاطفی خود، موسیقی خاصی دارد؟ در هر گوشه از موسیقی ما معانی خاصی نهفته است که فلسفه، محتوا و مفهوم کلّی آن را بیان می کند و بی گمان، تار و سه تار به خوبی قادر به بیان این ویژگیهاست.

این ساز ـ تار ـ چنان با ذوق و پسند مردم ما انطباق دارد که انگار رابطه‌ای عمیق میان سیمهای آن و روح و روان مردم ما وجود دارد. از همین روست که این ساز، یکی از سمبلهای موسیقی ما به شمار می رود و از آن به عنوان «ساز ملّی» نام می برند. ناگفته نماند که این ساز، برای اجرای گوشه‌ها و مقامات موسیقی ما از ظرفیت و قابلیت بسیاری برخوردار است.

با آنکه از تاریخ پیدایش و تحول تار، اطلاعات چندانی در دست نیست، از بررسی شواهد و نشانه‌ها (از جمله تصاویر و نقاشیهای موجود در کاشیکاریهای صفویه) پیداست که تار از آن زمان در ایران معمول و متداول بوده است. براساس پاره‌ای روایات، فارابی نخستین کسی است که پرده‌بندی و سیم آن را تکمیل کرده است و بعد از او استادان میرزی چون صفی الدین، خواجه بهاء الدین، ابوالفرج اصفهانی و دیگر نخبگان موسیقی، هرکدام در تکمیل و تکامل این ساز دستی داشته اند. شما این مسیر تکاملی را چگونه می بینید؟

همان‌طور که اشاره کردید، تکمیل این ساز و وسعت صدای آن، مرهون تلاش و همت اساتید موسیقی در دو سه قرن اخیر است و بی شک تا این ساز به شکل کنونی درآمده است، دستخوش تحولی اساسی شده است. می گویند تار و سه‌تار از روی تنبور ساخته شده است. سیمهای تار هم



● شهناز و کسائی در جوانی

احتمالاً از سه‌تار اقتباس شده است و برای آنکه قدرت صدا و طنین آن بیشتر شود، سیمها را «جُفت» بسته‌اند. مشهور است که تار تا قبل از درویش خان پنج سیم داشته و مرحوم درویش سیم ششم (هم گام) را به آن اضافه کرده است. تار به خاطر ساختمان خاص خود، طنین و رنگ عجیبی دارد. همه تحریرها، تکیه‌ها، نتهای زینتی و کششها و نوانسها را می‌توان با این ساز به اجرا درآورد. صدای تار درعین لطافت، از صلابت خاصی برخوردار است و شاید همین ویژگی است که به این ساز قدر و اعتبار خاصی بخشیده است.

از درویش خان و نقش او در تکمیل تار یاد کردید؛ بد نیست اشاره‌ای هم به شیوهٔ نوازندگی و تکنیك او بکنید.

مرحوم درویش شاگرد میرزاعبداله و آقاحسینقلی. مضرابی قوی و ریز و سبکی بدیع و پرشور داشت. درویش خان تار و سه‌تار را به خوبی می‌نواخت. در آثاری که از او باقی مانده، ذوق و سلیقه‌اش به خوبی پیداست. مضراب او ریز و مسلسل و صدای سازش پخته و دلچسب است. از اینها گذشته، درویش خان مبتکر و مبدع «پیش درآمد» به سبك امروز است.

هنگامی که از نوازندگان تار سخن می‌رود، همه به اتفاق از خاندانی سخن می گویند که به راستی باعث رواج و تکامل این ساز شده است و پیشرفت و نفوذ این ساز، مرهون افراد هنرمند این خانواده است. ردیف موسیقی امروز ایران، مرهون همت و تلاش استادانهٔ میرزاعبدالله پسر بزرگ آقاعلی اکبر و در واقع روایت خود او (آقاعلی اکبر) است. از بزرگان این خاندان و نقش و مقام آنان بگویید.

تقریباً تمامی نوازندگان تار، مرهون این خاندان شریف و همه اساتید موسیقی، از دست پروردگان مکتب آقاعلی اکبرند. میرزاعبدالله و آقاحسینقلی، فرزندان آقاعلی اکبرند که علاوه بر درك محضر پدر، از گنجینهٔ اطلاعات و دانستنی‌های آقاغلامحسین نیز استفاده کرده‌اند. در واقع، به همت میرزاعبدالله است که موسیقی اصیل ما از گزند زمانه درامان ماند و به دست ما رسید. او ردیف موسیقی ایرانی را در هفت دستگاه گردآورد و آن را به شاگردان خود آموخت. معروف است که میرزاعبدالله در مجلسی به نواختن سه تار مشغول بود و چنان استادانه ساز می‌نواخته است که یکی از شاعران، این رباعی را فی البداهه در وصف او می‌سراید:

عبداللهی که شور، زسازش همی بپاست
با دست چپ، همی بنوازد نوای راست
هر نغمه‌ای که خواست، به یك دست می‌زند
بیهوده گفته اند که یك دست بی صداست!

احمد عبادی، استاد مسلم سه تار در زمان ما فرزند میرزاعبدالله است که امیدوارم سایهٔ ایشان سالهای سال بر سر موسیقی اصیل ما باقی بماند. در حقیقت تار در خانوادهٔ آقاحسینقلی (برادر کوچك میرزاعبدالله) رونقی بسزا یافت. سبك ایشان به راستی بی‌نظیر است. مضرابهایش قوی و خوش آهنگ و بسیار سلیس، شمرده و روان بود. آثاری که از این استاد گرانقدر باقی مانده، نشان دهندهٔ مضراب قوی و پنجهٔ بی نظیر ایشان است. بنده البته قرار نیست اسامی نوازندگان برجستهٔ تار را ردیف کنم. اما همین قدر بگویم که تار در خانوادهٔ آقاحسینقلی به کمال خود رسید. علی اکبرخان شهنازی و عبدالحسین خان، هر دو پسران میرزاحسینقلی بودند و به راستی هر دو در این ساز به سرحد استادی رسیدند. اعتقاد بنده این است که از نظر لطف و ملاحت، کسی به پایهٔ عبدالحسین خان نرسیده است. صفحاتی که از ایشان باقی مانده، نشان دهندهٔ پنجهٔ شیرین، و پر از ملاحت ایشان است. می گویند عبدالحسین خان به قدری تمرین می کرده که نفت چراغ تمام می‌شده و فتیلهٔ آن می سوخته است.

استاد، شما حلقهٔ رابط میان اساتید قدیم و نوازندگان جدید هستید: از نوازندگان و اساتید قدیم نام بردید و اکنون بجاست از جوانها نیز یاد کنید. آیا شما معمولا به ساز آنها گوش می کنید؟

بله کم و بیش (و البته با شوقی وصف ناپذیر) ساز آنها را می‌شنوم. آنها امید آیندهٔ ما هستند و بار رسالتی سنگین را به دوش دارند.

از بین نوازندگان امروز، کار چه کسانی را بیشتر می‌پسندید؟

از بین جوانترها چهرهٔ محمدرضالطفی، هوشنگ ظریف و حسین علیزاده و... از بقیه نمایانتر است. البته عزیزان دیگری هم هستند که حافظه یاری نمی کند و یا تاکنون مجال و امکان شنیدن کارشان را نداشته‌ام. آنچه برای یك هنرمند ضروری است، حضور در صحنه است. کار و تلاش و زحمت در خلوت و تنهایی کافی نیست. باید به صحنه بیایند و با حضورشان شوری درافکنند. و

□ به راستی در شکل زیبا و فاخر تار و طنین دلپذیر آن که حقیقتاً روایتگر عالم معنا و پرتوی از انوار مشعشع رحمانی است، چه کاستی و نقصانی وجود دارد؟

□ موسیقی سنتی، ما را با ذات هستی و جلوه و جمال هستی بخش پیوند می دهد.

□ جوانترها باید به صحنه بیایند و با حضورشان شوری درافکنند و حاصل تلاش و زحمت خود را به گوش مشتاقان برسانند. از یاد نبرند که مردم هم حقی دارند و منتظرند هنرمندانشان کار بدیعی عرضه کنند.

□ آنچه به موسیقی سنتی ما غنا و قدر می بخشد، تنها مضرابهای سنجیده و سرپنجهٔ قوی نیست، بلکه شور و حال عرفانی است که به موسیقی ما لطف و گیرایی می بخشد.

□ یادمان نرود که موسیقی ما، مکتب صفا و اخلاص و شور و عرفان بوده است.





● مرحوم شعبان شهناز پدر جلیل شهناز

حاصل تلاش و زحمت خود را به گوش مشتاقان برسانند از یاد نبرند که مردم هم حقی دارند و منتظرند هنرمندانشان کار بدیعی عرضه کنند. به اعتقاد من هنرمندان موسیقی باید از انزوا خارج شوند و برای اعتلای موسیقی و بالا بردن ذوق و پسند مردم مجدانه کوشش کنند. متأسفانه (همان طور که اشاره کردید) بسیاری از نوازندگان برجسته، به علل مختلف، کار آسانتر را برگزیده‌اند؛ به «معلمی» روآورده‌اند و چنان در کار آموزش غرق شده‌اند که از یاد برده‌اند جای هنرمندان طراز اول در کلاس درس نیست. باید به صحنه بیایند و در واقع، کلاس درس خود را گسترده‌تر سازند. چرا که هنرمند واقعی در صحنه رشد می‌کند و در برخورد خلاق با مردم می‌بالد.

□□□

اکنون عکاس از راه رسیده است و می‌خواهد تصویری از استاد در حال نواختن ساز به دست آورد. اما استاد درنگ می‌کند: باشد برای بعد! نمی‌خواهد! همسر استاد به گره‌گشایی برمی‌خیزد! با لبخندی بر لب و بی‌هیچ سخنی «مونس» ساز جلیل شهناز را به همسر خود می‌سپارد. شهناز بی‌لحظه‌ای تردید با دستانی توانا ساز را چون کودکی رام و آرام در بغل می‌گیرد به نرمی گوشمالی به ساز می‌دهد و به سرعت راه به اصفهان می‌برد. امّا ناگهان درنگ می‌کند. خنده‌ای گنگ، چهرهٔ خسته و جدّی او را از هم می‌گشاید. زیر لب با صدایی پرطنین زمزمه می‌کند:

ما کار و دکان و پیشه را سوخته‌ایم
بیت و غزل و دوبیتی آموخته‌ایم
در عشق که آن جان و دل و دیده ماست
جان و دل و دیده، هر سه را سوخته‌ایم!

رقص انگشتان چابک او بر پرده‌های ساز، رقصی است با همه حواس، با شش دانگ وجود و نمایانگر تمامی خلجانهای درونی او.

در نغمه‌های ساز او چه پیک و پیامی نهفته است که جان ما را چنین برمی‌انگیزد. توسن عقل و اندیشه را رام می‌کند. نوای ساز او بازتاب هستی بی‌همانند اوست. شهناز خود را در ساز می‌نوازد.

آنچه از مضراب و سرانگشتان چابک و چیرهٔ او برمی‌آید، آوای نهان خود اوست که در آخرین نگاه، پرتوی است از دوست:

از کجا می‌آید این آوای دوست؟

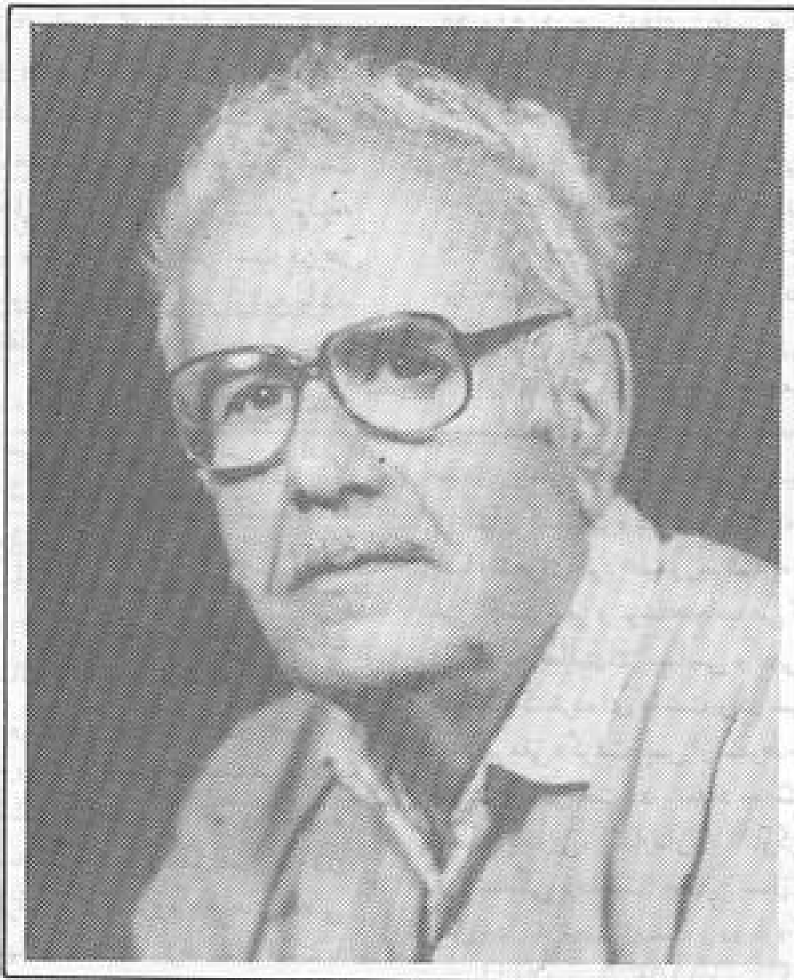
شهناز هستی خود را در ساز می‌نوازد. و به راستی هر هنرمندی به ملودی زنده‌ای نیاز دارد که تنهایی از آن خود داشته باشد. تنهایی که همگان در اختیار و فرمان خود ندارند؛ برای گفتن همان چیزی که باید گفت و برای زدن عیناً همان نت!

چهرهٔ با صلابت شهناز را در آستانهٔ ۷۰ سالگی به نظاره می‌نشینیم، او همچون نمادی از صلابت و ملایمت، به نواختن ساز مشغول است...

□

آب پاکی روی دستتان بریزم! موسیقی ما مثل عرفان، مراحلی دارد. هرکس گمان کند که می‌تواند بی‌گذار از منازل سلوک، به سرمنزل مقصود راه یابد، سر از ترکستان در می‌آورد. نوازنده نیز همچون سالک، در جستجوی غایتی راه می‌سپرد و در وادی عشق، جویای حقیقتی است. آن که در ساز خود به چشم وسیله و اسباب طرب می‌نگرد، از این عوالم چیزی در نمی‌یابد و در بند قوالب و ظواهر می‌ماند. نوازنده یا خواننده درهنگام نواختن و یا خواندن نظر به جلوهٔ دلدار دارد و خود را با جهان هستی در ارتباط می‌یابد. هنرمندی که در بند شرایط و مقتضیات روز بماند و ارزشهای اصیل و بنیادی را نشناسد راه به سوی کمال نمی‌برد. موسیقی سنتی ما با عوالم انسانی و بی‌ریایی و خاکساری منطبق و هماهنگ است. در حقیقت، بدون صدق و صفا، موسیقی ما چیزی بی‌رنگ و بی‌رمق خواهد شد. جانمایهٔ موسیقی ما عشق و اخلاص است.

آنچه به موسیقی سنتی ایران غنا و قدر می‌بخشد، تنها مضرابهای سنجیده و سرپنجهٔ قوی نیست، بلکه شور و حال عرفانی است که به موسیقی ما لطف و گیرایی می‌بخشد. در گذشته، آموزش موسیقی نیز از همین زمینه‌های معنوی و روحانی مایه می‌گرفت. رابطهٔ استاد و شاگرد، رابطه‌ای عمیق و مبتنی بر ارزشهای معنوی بود. شاگرد، استاد خود را مربی و مرشد خویش می‌دانست و استاد نیز در مقابل، به شاگرد خود، به چشم یك فرزند معنوی می‌نگریست. جلال و رفعت موسیقی ما به همین معنویت مربوط می‌شود. یادمان نرود که موسیقی ما، مکتب صفا و اخلاص و شور و عرفان بوده است...



● دیدگاه دیگری دربارهٔ شعر معاصر کردی

استاد هه‌ژار، شاعر بزرگ کُرد

● محمد ناصر سینا

در هفدهمین شمارهٔ ادبستان آقای محمد مرتضایی، مقالهٔ جالبی راجع به شعر معاصر کردستان نوشته بودند و سروده‌هایی چند از دو شاعرهٔ کُرد را نیز به زیبایی ترجمه کرده بودند که جای سپاسگزاری و قدرشناسی است، امّا متأسفانه آنچه ارزش ادبی و تحلیلی این مقالهٔ خوب را تا حدی کاهش می‌دهد، شتاب نویسنده در مختصر کردن و تلخیص دانسته‌هایی است که به یکباره برای خواننده مطرح می‌شود، به طوری که تنها او را گیج و دچار عدم آگاهی کافی و برداشتی نادرست می‌سازد.

اگر از توصیفات مطنطن و به اصطلاح نویسنده در وصف به‌جای شعر امروز کُردی و شاعران برجسته و با ارزش کُرد بگذریم، آنچه می‌ماند مشتی اطلاعات ناقص و مغشوش است و علاوه بر آن، تعداد زیادی اسامی هم هست که تکلیف خوانندهٔ فارسی زبان با آن همه معلوم نیست. در کنار هم آوردن اسامی شاعران شناخته شدهٔ کرد در سطح جهان، با شاعران جوان و مبتدیی که تنها چند سال است در این وادی شگفت و رمزآلود قدم می‌زنند و هنوز سالها مطالعه و بازمطالعه و سپس نوشتن لازم دارند تا بتوانند قلم به نیکویی بزنند و اثر هنری جاودانه‌ای درخور «شعر» بیافرینند، بجز سهل انگاری و آشفتگی در نوشتن ونوعی بی‌اطلاعی ناخواسته چه معنای دیگری دارد؟ (مثالهای مشخص را به خود ایشان، دوستان شاعر ایشان، و نیز خوانندگان کردزبانی که آشنایی بیشتری از سایر خوانندگان نسبت به شاعران کرد و آثارشان دارند وامی‌گذارم.)

و امّا آنچه بیش از همه، مایهٔ تعجب فراوان بنده شده، کم‌لطفی شدید نویسندهٔ مقاله نسبت به دو یار دیرین شعر و مبارزهٔ کرد، «هه‌ژار» و «هیمن» بود. ایشان در همان پاراگراف اول ـ و در داخل دو کمان ـ نوشته‌اند:

«... هه‌ژار یك شاعر درجهٔ سه و شعرش هم فاقد ریتم و بیان و کلام شاعرانه و مهمتر از همه ایدهٔ معقول و روشنی است. او از زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم، واقعیتها را بزرگ می‌کند و شعرش رابطهٔ محکم و منسجمی با شعر و ادبیات مردمی و جهانی ندارد و گرفتار پیلهٔ پوسیدهٔ بت‌کلاسیسم شده و در توصیف طبیعت و زیبائیهای کردستان، حتی به پای هیمن نیز نمی‌رسد تا چه رسد به شاعران برجسته و با ارزش ملّت کرد.»

و به این ترتیب با طنزی دوپهلو، «هیمن» و به ویژه «هه‌ژار» را از صفوف شاعران برجسته و ارزشمند کرد جدا می‌کنند و این واقعاً جای تعجب و تأسف است.

آیا به راستی از روی این چند جمله می‌شود گفت که خطاب نویسنده به خوانندگان فارسی زبانی است که ـ شاید ـ تنها اسمهایی از این دو را در یك مصاحبه یا یکی دوخبر کوتاه روزنامه‌ای به مناسبت درگذشتشان دیده یا شنیده باشند بدون آنکه حتی یك شعر از ایشان خوانده باشند؟!

آیا بهتر نبود که شما به عنوان یك شعرشناس، نویسنده و مترجم ابتدا در مورد «ریتم و بیان و کلام شاعرانهٔ» شعر کردی توضیح می‌دادید و یا لااقل برداشت خودتان را از این مفاهیم وسیع و بحث‌انگیز ذکر می‌کردید و سپس فتوا صادر می‌نمودید که اشعار هه‌ژار فاقد این سه ملزومه است؟ اصولاً درجه‌بندیهایتان برچه مبنایی است که در نتیجه هه‌ژار «یك شاعر درجه سه» شمرده می‌شود؟

یا اینکه منظورتان از «ایدهٔ معقول و روشن» چیست و کدام ایده (شاید هم ایدئولوژی) را مطابق با عقل و در نتیجه عاقلانه می‌دانید و دیگراندیشی را لاجرم عملی احمقانه و عبث؟ آیا همین که استنباط فرموده‌اید هه‌ژار از «زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم، واقعیتها را بزرگ می‌کند» همان «ایدهٔ روشنی» نیست که به زعم شما شعر هه‌ژار فاقد آن است؟ آیا شما همچون نیما معتقد نیستید که اصولاً کار اعظم یك هنرمند، ودر اینجا شاعر، بزرگ کردن واقعیتهای عینی و ذهنی با خمیره‌ای از تخیّل و از دیدگاه ویژهٔ فکری اوست؟ نیما در «تعریف و تبصره» گفته است:

«... شاعر امروزی باید مواظب باشد که موضوع حامل شعر او حاکی باشد از واقعیتهای خارجی که وجود دارند... عمده، یافتن است. در شکل زندگی و زمان زندگی و با یافته‌های خود بودن. در مناسبترین موقعها که با آن یافته‌ها وفق داده آنها را بزرگ و قابل بروز می‌کند و به فهم واقعی آنها می‌رساند...»

شما هه‌ژار متعهد را به خاطر داشتن «زاویهٔ تنگ ناسیونالیسم» محکوم می‌کنید. آیا به راحتی «میهن‌دوستی» را با حربهٔ زاویهٔ تنگ ناسیونالیستی داشتن نکوبیده‌اید؟ آیا این کافی است که برابری ملیتها را تنها وعظ کرد یا باید آنرا تضمین نمود؟ چرا و به چه دلیل فریادگر تساوی حقوق را «تنگ‌نظر» می‌دانید؟ آیا این نوعی همسویی با سیاستهای آشنای سرکوبگران در مورد میهن دوستان ملل مختلف در طول تاریخ نیست؟ آیا با فتوایتان تکلیف بزرگانی را نیز که در مقاطع مختلف تاریخی، ناسیونالیسم ایرانی، عربی یا هر کجایی داشته‌اند و دارند مشخص نمی‌کنید؟، حتی تکلیف شاعرانی چون عبدالله گوران، دکتر عبدالله پشیو، شیرکو بی‌کس، لطیف هل‌مت و رفیق صابر را، که به حق از شاعران طراز اول کردستان هستند؟ آیا نیازی به نمونه آوردن از شعرهایشان هست؟

نوشته‌اید: «شعر هه‌ژار، رابطهٔ محکم و منسجمی با شعر و ادبیات مردمی و جهانی ندارد.» ناخودآگاه از این جمله چنین برداشت می‌شود که شعر هه‌ژار با شعر و ادبیات جهانی رابطه دارد اما نه محکم و منسجم. اگر برداشت من درست است پس خوشبختانه عقاید تقریباً نزدیکی داریم. بار گستردهٔ معنایی «ارتباط جهانی» را می‌شود به «از یك پیکره بودن اعضای بنی آدم و دگرباره آرزومند و رهرو چنین اتحادی بودن» تفسیر

کرد.

انصافاً بیائید حتی برای یك بار هم که شده، دیوان شعری هه‌ژار ـ بو کوردستان ـ را با این دید بخوانیم. شاید بر غضب بی‌موردمان فایق آییم: شعرهای «سرما و بهار»، «سلام ای آزادی!»، «نشمیل»، «سوگند بزرگ»، «نامه‌ای به ورشو»، «پیام به ماوماو»، «من و بلبل»، «شبی در زندان»، «اشك هه‌ژار»، «سپوتنیك» و دهها شعر دیگر در چارچوب «تنگ» ناسیونالیسم نمی‌گنجند. حتماً می‌دانید که «سرود کردی صلح» را هه‌ژار با توجه به سرود بین‌المللی جوانان سروده است و نیز خبر دارید که شعرهای بسیاری از هه‌ژار به دلیل دارا بودن همین خصلت جهانی ـ که شما منکر آن هستید ـ به چند زبان خارجی ترجمه شده و از این روست که شخص روشنفکر و دانایی چون «علیرضا نابدل» هه‌ژار شاعر و مبارز را مایهٔ افتخار کردستان می‌داند نه اینکه سیاستهای ادبی و تبلیغاتی رژیم ستمشاهی موجب چنین شبهه‌ای شده باشد.

آیا «ریتم و بیان و کلام شاعرانه» را در نوستالژی معروف او «به سوی موکریان» به حد اعجاز مشاهده نکرده‌اید؟ آیا به راستی در این شعر بلند، قدرت جادویی کلام هه‌ژار ـ با در نظر داشتن ویژگیهای هر کدام ـ از «حیدربابا»ی شهریار و نمونه‌های مشابه چیزی کم دارد؟ یا حتی از جهاتی چند، برتر نیست؟ و آیا به راستی تصاویر برجستهٔ این شعر کلاسیك، برای هر شاعر نوپرداز واقع‌بین هم، رشك‌برانگیز نیست؟

آیا طنزهای سیاسی هه‌ژار که به زبانی بسیار عامه فهم و مردمی به نظم درآمده‌اند، تاکنون در تاریخ ادبیات کُرد و حتی همسایگانش مانندی داشته است؟ آیا به حق نباید با خواندن راز منظوم «بیتِ سَرمَر» که با الهام ازفولکلور و گوشهٔ چشمی به ادبیات ترك، به افشای سیاست زورمداران پرداخته است، لب به تحسین گشود؟ آیا بدون پشتوانهٔ وسیع و غنی فرهنگ شعری می‌توان رباعیات خیام را چنان استادانه و زیبا به زبانی دیگر برگرداند، آنطور که هه‌ژار به کُردی ترجمه کرده است؟

مناسبت شعری یا شعر مناسبتی ـ حتی اگر ضعف کار شاعر باشد ـ در آثار همهٔ شعرا کمابیش به چشم می‌خورد از حافظ گرفته تانیما و شاملو و ابتهاج و دیگران. حتی بدون استثناء در کار همهٔ شعرای کردی که ما می‌شناسیم و شما نیز اسم برده یا نبرده‌اید. اما شعرهای مناسبتی هه‌ژار جدای از اینکه نشاندهندهٔ احساس و ادراکات آنی او بوده‌اند، آینهٔ تمام نمایی نیز هستند از فراز و فرودهای سیاسی ـ اجتماعی روز و حتی ارزش تاریخی و اسنادی نیز به اشعار هه‌ژار می‌دهند. این را قبول می‌فرمائید؟

جملهٔ اعتراضی شما به هه‌ژار این است: او «گرفتار پیلهٔ پوسیدهٔ بت کلاسیسم شده.» محض اطلاع خدمتتان عرض می‌کنم که من خود از طرفداران پروپاقرص ادبیات نوین و شعر امروز هستم اما آیا می‌توانم یك شعر بی‌بدیل را تنها به دلیل آن که قالب و فرم کلاسیکی دارد، انکار کنم و در مقابل، هر نوشته‌ای راکه تنها تقطیع خوشه‌ای دارد، شعر بنامم و در نتیجه گویندهٔ آن را یك شاعر ممتاز نوپرداز بینگارم و کارش را ارزشمند و برجسته بدانم؟ در این مورد با شما همعقیده نیستم. در این مورد خاص با فروغ فرخزاد موافقم که می‌گفت:

«شعر، کهنه و نو ندارد. آن چیزی که شعر امروز را از شعر دیروز جدا می‌کند و به آن شکل تازه‌ای می‌دهد، همان جدایی‌ای است که میان فرمهای مادی و معنوی زندگی امروز با دیروز وجود دارد. کار هنر یك جور بیان کردن و ساختن مجدد زندگی است و زندگی هم چیزی است که ماهیت متغیری دارد. جریانی است که مرتب درحال شکل عوض کردن و رشد و توسعه است. درنتیجه، این بیان که همان هنر است در هر دوره ای روحیهٔ خودش را دارد و اگر غیر از این باشد هنر نیست، یکجور تقلب است...»

آیا اصولاً رواست که شاعران خوب کلاسیکمان را که در برههٔ خاصی از تاریخ سیاسی و ادبی می‌زیسته‌اند چنین شتابزده و بی‌محابا رد کرده و آثارشان را نفی کنیم؟

با اندك تعمقی در آثار نظم و نثر هه‌ژار، در می‌یابیم که وزن، هیچگاه بر او تحمیل نشده و او بدون کمترین زحمت، سیل احساسات و عواطف و افکار خود را در بستر وزن جاری می‌کرده است. ایشان حتی در گفتگوی روزانه نیز موزون و ریتمیك صحبت می‌کرد چه برسد به این که داستان بنویسد، مقاله‌های ادبی و سیاسی بنویسد، ترجمه کند و شعر و نظم بسراید. وزن اکثر اشعارش نیز برگرفته از فولکلور و هجاهای محلی بود نه عروض. آیا اینها از گناهان کبیرهٔ ایشان است یا از هنر و ذوق صیقل خوردهٔ او؟

وجود جوهرهٔ قوی شعری در کلام موزون و کلاسیك هه‌ژار، جوابیه‌ای در رد شعر نو نیست. کسی یارای این را ندارد. خود شادروان در مصاحبه‌اش با کیهان فرهنگی، نه تنها شعر نوپردازان کُرد را منکر نشد یا ضعیف ندانست بلکه با شما و بنده همعقیده بود که شعر امروز کردستان در سطح جهانی مطرح است. او حتی دکتر پشیو را شایستهٔ دریافت بزرگترین جوایز جهانی ادبی می‌دانست.

استاد بارها با شکسته نفسی هنرمندانهٔ خود ـ همچون سواری که به مقصد رسیده باشد ـ ادعای شاعری خود را نفی می‌کرد و نسل جوان را به راه مطالعه، جستجو و تلاشهای ادبی و فرهنگی تشویق می‌نمود.

هه‌ژار تنها با «کشف و شهود در شعر» مخالف بود و به زعم خود، تصاویر و تعابیر دور از ذهن را نمی‌پسندید و از آن سر در نمی‌آورد. آیا این را می‌شود برآن عزیز خُرده گرفت و از کانون شاعران و نویسندگان کُرد اخراجش کرد؟ مگر در عرصهٔ پرتبرك شعر و مبارزه، برای هر پیامدار آزاده‌ای که تیغ بر ستم کشیده است، کم و بیش جایی نیست؟

برای استادانی همچون «هه‌ژار» و «هیمن»، همین بس که حتی در قید حیاتشان هزاران کودك کُرد، به اسم ایشان نامیده شده و باز می‌شوند. سبب، محبوبیت مردمی این دو شاعر ملی است، نه «بت سازی» یا چیز دیگر... اما در پایان این مطلب نگاهی به زندگینامهٔ هه‌ژار می‌افکنیم تا آنان که صرفاً از او نامی شنیده اند با سرگذشت و آثار درخشانش آشنا شوند.

هه‌ژار (به معنای محروم و بینوا) لقب شاعر بزرگ کُرد ـ عبدالرحمن شرفکندی ـ است. اودر چاشتگاه ششم شعبان ۱۳۳۹ق. (۱۳۰۰ شمسی) در مهاباد متولد شد. پدرش ـ حاج ملا محمد شرفکندی ـ که یك روحانی روشنفکر بود، عبدالرحمن را ازسن پنج سالگی به فرا گرفتن علوم دینی تشویق کرد. «هه‌ژار» و دوستش «هیمن» درحوزه‌های علمیه و مکتب‌خانه‌های استادان علوم دینی به تلمذ پرداختند و از همان اوان با شعر و سرودن خو گرفتند.

هه‌ژار در ۱۷ سالگی پدر خود را از دست داد و مسؤولیت خانوادهٔ چهار نفره اش را به عهده گرفت. او به ناچار دست از تحصیل برداشت و به پیله‌وری پرداخت. درهمین ایام بود که با درد و رنج مردم خود آشنا شد.

در سال ۱۹۴۱ م به قیام محمدرشیدخانِ بانه پیوست. در ۱۹۴۳ به همراه عده‌ای از آزادیخواهان مذهبی وملی، جمعیت مخفی تجدید حیاتِ کرد (ژ.ك) را بنیان گذاشت و در نشریاتی که از سوی جمعی از ادبا و شعرای کرد علیه رژیم شاه به طور مخفیانه انتشار می‌یافت، شعر و نوشته چاپ می‌کرد.

او در فعالیتهای سیاسی و ادبی دهه چهل میلادی شرکت گسترده‌ای داشت و در سن ۲۷ سالگی لقب «شاعر ملی» گرفت. پس از سقوط حکومت، آواره شد و به عراق گریخت. در بغداد به مشاغل گوناگونی از جمله بادویی، انبارداری، کارگری، سرایداری و فروشندگی پرداخت. چندین سال در لبنان و سوریه و شوروی به تبعید زیست و دوباره به بغداد برگشت.

با انقلاب سال ۱۹۵۸ م و بازگشت بارزانی و قیام مجدد او در کردستان عراق، هه‌ژار مجدداً مسائل و مشکلات زندگی سیاسی و ادبی در کوهستانها را تجربه کرد. چند بار به همراه نمایندگان مقاومت کردستان عراق در فستیوالهای جهانی شرکت کرد و با انتشار کتب و مجله و چاپ شعر و مقاله و گفتارهای رادیویی برای مردم خود گفت، نوشت، سرود و ترجمه کرد. اودر آوارگی به عضویت اتحادیهٔ نویسندگان کرد و نیز مجمع علمی کردی بغداد، درآمد و در پیشرفت زبان و ادبیات مردم خود بسیار کوشید.

در سال ۱۹۷۵ م که جنبش بارزانی شکست خورد، همراه با سایر پناهندگان به ایران بازگشت و در عظیمیه کرج ساکن شد و به عنوان پژوهشگر دانشگاهی به کار ترجمه و نگارش پرداخت و آثار گرانبهایی را به ادب فارسی و کردی تقدیم کرد.

هه‌ژار که سالها به علت ناراحتی قلبی و خونریزی معده در رنج بود، چند ماه قبل از فوت به فرانسه رفت و در یکی از بیمارستانهای پاریس تحت عمل جراحی و درمان قرار گرفت و به مدت چند ماه بستری شد. پس از مراجعت نیز دوباره به فعالیت ادبی و فرهنگی پرداخت اما مرگ امانش را برید و در چاشتگاه ششم شعبان ۱۴۱۱ ق. مصادف با دوم اسفندماه ۱۳۶۹ شمسی در مطب دکتر معالجش در تهران درگذشت.

استاد عبدالرحمن شرفکندی علاوه بر مقالات ادبی و سیاسی فراوانی که در نشریات گوناگون چاپ کرده است کتابهای زیر را نیز برگنجینه ادبیات کردی و فارسی افزوده است:

۱ـ آله کوك (شعر. چاپ ۱۹۴۵ تبریز) این کتاب تحت عنوان «لای لای» از طرف آقای جعفر خندان به شعر آذربایجانی ترجمه شده است.

۲ـ منظومه «سَرمَر و تقلید سگ و مهتاب» (چاپ

۱۹۵۷ شام. به طور مخفی).
۳ـ باز سرایی منظومه عاشقانهٔ «مَم وزین» شاهکار خانی کرد به لهجهٔ موکریانی (چاپ ۱۹۶۰ بغداد).
۴ـ ترجمه ۲۵۰ رباعی خیام به کردی (چاپ ۱۹۶۶ کردستان آزاد شده عراق).
۵ـ برای کردستان، دیوان شعر (چاپ ۱۹۶۶ کردستان آزاد عراق)
۶ـ ترجمه «شرفنامه» اثر امیر شرفخان بدلیسی از فارسی و عربی به کردی (چاپ ۱۹۷۳ نجف).
۷ـ ترجمه «عشیره گاوان» از عربی به کردی (چاپ ۱۹۷۳ بغداد).
۸ـ ترجمه کامل «قانون در طب» ابوعلی سینا از عربی به فارسی (چاپ ۶۱ تهران، سروش).
۹ـ ترجمه چهار کتاب از دکتر علی شریعتی به کردی به نامهای: آری این چنین بود برادر! ـ یك جلوش تا بی نهایت صفر ـ عرفان، برابری، آزادی ـ پدر، مادر، ما متهمیم (چاپ ۱۳۵۸ سروش).
۱۰ـ شرح دیوان ملااحمد جزیری (شاعر قرن نهم هجری کردستان ترکیه) به لهجه سورانی (چاپ ۱۳۶۱ سروش).
۱۱ـ پنج انگشت یك مشت است، ترجمه از فارسی به کردی (چاپ ۱۳۶۲ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان).
۱۲ـ ترجمه آثار البلاد و اخبار العباد اثر زکریا بن محمدبن محمود قزوینی به فارسی (چاپ تهران ۱۳۶۶ مؤسسه علمی)
۱۳ـ ترجمه قرآن کریم به کردی (زیر چاپ در انتشارات سروش).
۱۴ـ فرهنگ کردی ـ فارسی، هه نبانه بورینه (چاپ ۱۳۶۹ سروش).
۱۵ـ تاریخ سلیمانیه، از عربی به فارسی (چاپ نشده).
۱۶ـ روابط فرهنگی مصر و ایران، از عربی به فارسی (چاپ نشده).
۱۷ـ تاریخ اردلان به کردی (چاپ نشده).
۱۸ـ زندگینامه هه‌ژار به کردی (چاپ نشده).

شایان توضیح است که تعدادی از آثار هه‌ژار علی‌رغم چاپهای مجدد نایاب است. ضمناً آثار چاپ نشدهٔ هه‌ژار قرار است در آینده‌ای نزدیك توسط انتشارات سروش، چاپ و منتشر گردد.

● بخشی از منظومهٔ لالایی ـ سرودهٔ استاد هه‌ژار (۱۳۲۳)

● مترجم: سیّد علی صالحی.

لالایی

فرزندا!
فرزندم!
نور دو دیدهٔ من!
بندبند دل و توانِ تن و جان من!
گل سوری! ریحان خوش رایحه!
راز من و نیاز من!
خنکای دلم به وقتِ دوزخ غیظ!
شهد شعور! نقلِ نیاز! شکرشکن!
گریه‌هات را درنگی نیست...
تا خروسخوان دیگری اما
خواب تو نوشین باد!
های های
لالای لای فرزند کوچکم!
امشب را مگر دیده به دیدارِ خوابت نیست؟
از گریه بازنمی‌مانی و من
آشفتهٔ خوابم ای خیالِ نازكِ عشق!
فرزند عاصی من!
از گمان گهواره، گریزانی
می‌دانم ای دانهٔ دلِ خدای!
می‌دانم ای دلِ کودکانهٔ من!
می‌پرسی ام این گهواره
گورِ من و گمان توست؟
می‌گویی ام از چه زندان؟
با دو دستِ بسته از چه زندان؟
اکنون این تویی
که از دستهای بسته و زبان زندانها
پردهٔ سخن به عصیان دریده‌ای
بَند و کُند و اندوه، یگانه از آنِ قبیلهٔ من است؟
از غیظ و قفل و لابه و گریه‌ها
از بستن و بیم و از بند و
این بلا،
بیزار، بیزار، بیزار...!
گمان از گهواره می‌گیرم
دیوار و پرده از زندان.
های های
لا لای ای فرزندم!
اکنون گوش فرا دار!
با تو این راز را
این رازِ دیرینه را
هم از دل و دریای خویش
بازخواهم شکافت.
تو فرزندِ من و تو نی‌توای دریادلی،
تو فرزندِ من و نبیرهٔ بادهای بلندِ کردستان،
تو فرزند من و از نژاد ژیانهای پهنه‌های ستیز،
دریغا فرزند آوارهٔ من!
هم این کُرد بی‌کس
هم این کُردِ تنها
جهانش جز آوارگی نبوده ست،
و تقدیر دیرپایش
که کندهٔ قفل و
ذلالت زندان...
پس،
از این راست که مِنت زنده می‌طلبم،
هم تا مراست و زبان زندانی به جهان باقیست.
مرا توان تماشای مرگ تو نیست فرزندم!
عزیزم!
مانوس آوارهٔ من!
های های
لالای لای
لای لای فرزند عاشقم!
عُمری همه در پی تو تا ترا ترانه بیاموزم
عمری همه در پی تو
به رنج و به زاری
به درد و دوزخِ دنیا
تا به آبِ دیده، دریابت کنم،
تا به آبِ دیده، بارت دهم،
تا به آبِ دیده، بر و بالات بیاورم.
شبها به نام تو ترانه می‌خوانم
روزها همه از خوف خصم
بی‌خوابم،
فرزند عشق!
به هزار نیاز، که دیده به راهِ تو رسیدن تو
به هزار نیاز، که دیده به از نوشکفتن تو
دریغا تا چون به بر نشینی
هم خصم نابکار
تیر به قامت رعنای تو می‌زند ای زندانی!
فرزند عشق من!
دردا از این روزگار غریب
که تیشه‌ها بسیار و
ریشه‌ها اندکند.

وصیت

● شعر از: به‌روز تاکره یی ـ سوئد

● مترجم: سینا

بیاورید!
دیوان شعر «هه‌ژار» را بیاورید
و آرام آرام
همچون تازبالشی از عشق، به زیر سرم بگذارید!
در ژرفنای درونم
چیزی گنگ، همچون مشتی از سرب گداخته
پای می‌افشارد، سنگین سنگین.
بیرونش آورید!
و به جایش
خوابهای سبز «خانی»* و «شرفخان»** را
مشت مشت برگیرید
و با گیسوان سوختهٔ دخترك همسایه
چونان شاهدی، بر سنگ مزارِ «مَم»* دلسوختهٔ دل بیندیدش!
وانگاه
به گورستانی افکنیدم
که وعده گاهِ عاشقانِ خلقِ من باشد!
مارس ۱۹۹۱

* مم: کوتاه شدهٔ «محمد»، عاشق دلخستهٔ «زین». داستان دلدادگی «مم و زین» در ۱۹۰۵ هجری توسط شاعر بلندآوازهٔ کرد «شیخ احمدخانی» به نظم درآمد و شادروان هه‌ژار آن را به طرز زیبایی به لهجهٔ موکریانی بازسرایی کرد.
** امیر شرفخان بدلیسی مورخ بزرگ کرد (۱۶۰۴ ـ ۱۵۴۳ میلادی) و نویسندهٔ کتاب «شرفنامه» در تاریخ کُرد و کُردستان به فارسی. استاد هه‌ژار کتاب را به کردی برگردانده است.●



● یادداشتهای شرکت در بیست و چهارمین اجلاس عمومی یونسکو ـ قسمت اول

سفرنوشت

● دکتر غلامعلی حداد عادل

یونسکو و داستان مدیرکلی «مختار امبو»

امروز چهارشنبه بیست و نهم مهرماه ۱۳۶۶ است. دو روز پیش همراه یك هیات دوازده نفری به پاریس آمده‌ام برای شرکت در بیست و چهارمین اجلاس عمومی یونسکو (سازمان تربیتی و علمی و فرهنگی ملل متحد) قصد آنکه همه وقایع و احوال سفر را بنویسم ندارم. لازم هم نیست، اما شاید لازم باشد به بعضی نکته‌ها اشاره کنم:

در این اجلاس، مهمترین مساله، انتخاب مدیر کل جدید است. نزدیك به دو سال صحبت از ماندن یا رفتن «احمد مختار امبو» بود. و بالاخره این طور که تاکنون مسلم شده، «امبو» رفتنی است و «مایر» نامی از اسپانیا مدیر کل یونسکو خواهد شد.

ماجرای «امبو» و کشمکشی که برسر سرنوشت او در گرفت، ماجرایی تلخ و عبرت انگیز است. «امبو» اهل سنگال است و مسلمان. معروف است که نماز می‌خواند و روزه می‌گیرد. هم با کشورهای آفریقایی و به طور کلی جهان سوم، روابط خوب داشته و هم با کشورهای عربی و مسلمان؛ سیزده سال مدیر کل یونسکو بوده است. در این سیزده سال، جهان سومی‌ها در یونسکو خودی نشان داده اند و گهگاه توانسته‌اند اینجا و آنجا عرض اندامی بکنند، حرفی بزنند، قطعنامه‌ای بدهند، اعتراضی بکنند و خلاصه همه چیز کاملاً بروفق مراد ابرقدرتها ـ خصوصاً آمریکا ـ نبوده است، اگر چه همه‌اش در حد «حرف» باقی مانده، اما همین حرفها هم برای آمریکا ناگوار بوده است. مدتی پیش آمریکا اعلام کرد که می‌خواهد از یونسکو خارج شود. خلاصه کلام آمریکائیها این بود که یونسکو بیش از حد «سیاسی» شده و آنها می‌گفتند گناه این کار به گردن «مختار امبو» است. در یونسکو برنامه‌هایی برای برقراری ارتباطات میان کشورهای جهان سوم و روابط این کشورها با کشورهای صنعتی مطرح شده بود که برخلاف میل ابرقدرتها و بخصوص قدرتهای غربی بود. آمریکا اعلام عدم رضایت کرد و با تهدید به خروج از یونسکو، این سازمان را به قطع ۲۵ درصد کل بودجه‌ی آن، تهدید کرد و بالاخره از اول سال ۱۹۸۶ رسماً یونسکو را ترك کرد. انگلیس هم به دنبال آمریکا از یونسکو خارج شد. ژاپن هم نغمه بی‌وفائی سر داد و در این اواخر هم آلمان غربی و ... امبو به صورت عامل اصلی این ماجرا درآمده بود، به نحوی که حمایت از او، حمایت از روند یونسکو و مقاومت در برابر ابرقدرتها می نمود.

سرانجام امبو از پای درآمد، با آنکه همه کشورهای جهان سوم می‌دانستند که باید از او حمایت کنند. شرح جزئیات رای گیریها و مراحلی که منتهی به حذف امبو شد مفصل و از حوصله این مطلب خارج است اما مهم آن است که یونسکو هرچه بوده و هست، روالش برپایه «دموکراسی» استوار بوده است. امبو با رأی همه کشورها و براساس همان اصول «آزادی» و «حق انتخاب» و «دموکراسی» که آمریکائیها و انگلیسیها از آن دم می‌زنند به مدیریت یونسکو رسید. برنامه‌ها و قطعنامه‌های یونسکو هم از مسیر دموکراسی عبور کرده و تصویب شده است. حالا کشوری مثل آمریکا که خودش را دلسوز حقوق بشر و پرچمدار دموکراسی در جهان می‌داند، این گونه با صراحت به یك سازمان بین المللی که همه کشورهای جهان در آن عضو هستند حمله می کند و با حالت قهر و لجبازی می گوید مادام که این شخص به عنوان رئیس انتخاب شود و مادام که شما کشورها این طور فکر کنید و این طور رای بدهید، من نخواهم بود و چنین و چنان هم خواهم کرد!

و اما جنبه عبرت انگیز دیگر این ماجرا به عملکرد کشورهای بلوك شرق، یعنی روسها و اقمار آنها مربوط می شود. شوروی ظاهراً ابرقدرت مخالف آمریکاست و به طرفداری از کشورهایی که از طرف آمریکا تحت ستم واقع شده اند تظاهر می کند. [توجه شود که زمان نوشتن این مطالب، قبل از وقوع تحولات اخیر شوروی و اعلام مواضع جدید گورباچف است.] بعضی از کشورهای جهان سوم هم دل خود را به این ژست به اصطلاح ضد امپریالیستی شوروی خوش کرده‌اند.

در قضیه‌ای مانند انتخاب امبو قاعدتاً شوروی می‌بایست از امبو که به هر حال به صورت مظهر خواست کشورهای ضعیف درآمده بود حمایت می کرد. همه این طرز فکر می کردند.

اما درست در لحظه‌ای که امبو با برخورداری از ۲۲ رای و نیاز به ۲۶ رای به حمایت کشورهای بلوك شرق احتیاج داشت، شوروی و بلغارستان و مغولستان و ظاهرا اتیوپی که در شورای اجرائی یونسکو عضو بودند به وی رای منفی دادند و او مجبور شد کنار برود. سقوط امبو درواقع پیروزی آمریکا بود و روسها مستقیماً و مشخصاً دراین پیروزی موثر بودند. حالا در یونسکو آفریقاییها که به صورت یکپارچه از امبو حمایت کرده اند خودرا شکست خورده می بینند و وضع سایر کشورهای جهان سوم نیز همین طور است. همه می‌بینند که روسها بی‌هیچ علتی جانب امبو را رها کرده و طرف آمریکا را گرفته‌اند و کار هم تمام شده است.

غرض از ذکر این ماجرا، آن هم به این صورت کلّی و مجمل، دوچیز است: یکی بیان این مطلب که دنیای غرب (و درراس آن آمریکا) زمانی که منافعش ایجاب کند، اعتقادی به دموکراسی و آزادی انتخاب و حقّ رأی و این حرفها ندارد و آنجا که سلطه و منافعش در خطر افتد هیچ اعتنایی به مقررات سازمانهای بین المللی که براساس عرف مورد قبول خود غرب بنا شده نمی کند و انگلیس هم که مدتهاست سایه‌وار، ضعیف و برخاك افتاده، سیاست آمریکا را تائید و تعقیب و همان حرفهای آمریکا را تکرار می کند. خوب است آنها که آمریکا و غرب را مدافع دموکراسی و آزادی می پندارند در همین یك ماجرا به دیدهٔ انصاف بنگرند. اگر ما می خواستیم در یك قضیهٔ دیگری که به جمهوری اسلامی ایران مربوط می شد مدعی شویم که آمریکا علیرغم تبلیغاتی که در دنیا به راه انداخته، اعتقادی به دموکراسی ندارد شاید بعضی‌ها این ادعا را ناشی از تعصبْ دینی ما می‌پنداشتند اما قضیهٔ یونسکو مستقیماً ربطی به جمهوری اسلامی ندارد. دیگر موضوع، مخالفت با ارتجاع و طرفداری از آزادی و حقوق بشر و این حرفها نیست و اصلاً مساله به یك تعبیر دیگر بعد مذهبی و دینی ندارد. مطلب دیگر توجه به موضع گیری شوروی است که آن هم باید درس آموز باشد. شورویها نشان دادند که وقتی پای انتخاب «غرب» یا «جهان سوم» باشد آنها در نهایت، «غرب» و آمریکا را انتخاب می کنند. (و حتی قبل از زمانی که

*** امروز در دنیا کتابخانه را به چشم نوعی آزمایشگاه برای همه علوم می‌نگرند و موزه را آزمایشگاه تحقیق و تجربه درسهای هنری و اجتماعی می‌دانند و... خلاصه کلام، مدتهاست که «آموزش» را از حصار تنگ خفه کننده کلاس و کتاب درسی و مشق شب آزاد کرده‌اند**

سیاستهای جدید گورباچف اعلام و گرایش کامل شوروی به سمت غرب آغاز گردید).

سخن آخر در این باب آن که در دنیای ما از حقیقت و عدالت و انسانیت و امثال این مفاهیم چندان خبری نیست. دنیا، دنیای دروغ وظلم وحیوان صفتی است. دنیا، دنیای حرفهای ظاهراً قشنگ و کارهای زشت است. بجز آنها که برخر مراد سوارند، دیگران همه بازی خورده‌اند. بعضی‌ها خودشان هم می‌دانند و بعضی دیگر، حتی خود نیز این را نمی‌دانند. پیداست در چنین دنیایی اگر مردمی پیدا شوند و حقیقت طلب و حق‌جو باشند، چه اندازه به رنج و زحمت خواهند افتاد و برای رسیدن به اهداف خود چه بهای گزافی باید بپردازند...

□

حضور موسسات و سازمانهای مذهبی

پنجشنبه سی‌ام مهرماه ۱۳۶۶ - یونسکو، به رسم معمول، در این کنفرانس نیز جزوه‌یی منتشر کرده است حاوی نام کلیهٔ کشورهای شرکت کننده و نام اعضای هیأتهای آنها و سمت و مسئولیتشان. علاوه بر هیأتهایی که رسماً از سوی دولتها آمده‌اند، تعدادی از سازمانهای بین‌المللی هم که رسماً به دولتی خاص وابسته نیستند در کنفرانس به عنوان «ناظر» شرکت کرده‌اند. نام آنها و افرادی که به یونسکو فرستاده‌اند نیز در این جزوه آمده است. جزوه را مرور می‌کنم. بعضی نکات آن قابل توجه است:

شمار کل اینگونه سازمانها و مؤسسات غیردولتی شرکت کننده، ۷۲ است. از این تعداد، ده سازمان ودفتر و انجمن، رسماً و مشخصاً به صفت «کاتولیك» موصوف شده و آشکارا صبغهٔ دینی مسیحی دارند. نامشان از این قرار است.

۱) دفتر بین‌المللی کودکان کاتولیك:
International Catholic Child Buredu.

۲) فدراسیون بین‌المللی دانشگاههای کاتولیك:
International Federation of Catholic Universities.

۳) [انجمن] بین‌المللی دانش‌آموزان جوان کاتولیك:
International Young Catholic Students.

۴) دفتر بین‌المللی تعلیم و تربیت کاتولیك:
Catholic International Education Office.
(این دفتر به تنهایی پانزده نماینده به این کنفرانس فرستاده که هشت نفر آنها زن هستند).

۵) اتحادیه جهانی معلمان کاتولیك:
World Union of Catholic Teachers.

۶) اتحادیهٔ جهانی سازمانهای زنان کاتولیك:
World Union of Catholic Women's Organizations.

۷) کنفدراسیون بین‌المللی سازمانهای کاتولیکی برای فعالیتهای خیریه و فعالیتهای اجتماعی:
International Confederation of Catholic Organizations for Charitable and Social Actions.

۸) سازمان بین‌المللی دانش‌آموزانی که سابقاً تحت تعلیمات کاتولیکی بوده‌اند:
World Organization of Former Students of Catholic Teaching.

۹) اتحادیهٔ بین‌المللی مطبوعات کاتولیك:
International Catholic Union of Press.

۱۰) اتحادیهٔ بین‌المللی کاتولیك برای خدمات اجتماعی:
Catholic International Union for Social Service.

علاوه بر این ده سازمان و مؤسسه، نمایندهٔ خود واتیکان هم به طور جداگانه در کنفرانس شرکت دارد. اینها مجموعاً چهل و هشت نفر را به یونسکو فرستاده‌اند.

در کنار این مؤسسات کاتولیك، دو سازمان یهودی هم شرکت کرده‌اند، به شرح زیر:

۱) کنگرهٔ جهانی یهود:
World Jewish Congress.

۲) شورای جهانی زنان یهود:
International Council of Jewish Women.

دو سازمان هم با صفت اسلامی شرکت دارند که عبارتند از:

۱) سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی اسلامی (ISESCO) با سه شرکت کننده:
Islamic Educational, Scientific and Cuptural Organization.

۲) جامعهٔ جهانی اسلام (با دو شرکت کننده):
Muslim World League

از این اطلاعات و آمار خیلی چیزها می‌توان فهمید، من به بعضی از آنها اشاره می‌کنم تا بتوان آنهایی را که اشاره نمی‌کنم فهمید. اولا: انواع فعالیت واتیکان و کاتولیك‌ها، آن هم به صورت بین‌المللی، قابل توجه است. ثانیاً: غربت اسلام که محسوس و ملموس است و مایه درد و دریغ. ثالثاً: این نکته که هر چند در غرب، «دین» مسندنشین نیست، با این حال نه کاتولیك‌ها از این معنی احساس یاس و خجالت می‌کنند و نه شرکت کنندگان در کنفرانس عمومی یونسکو از این حضور وسیع و همه‌جانبهٔ کاتولیك‌ها تعجبی ابراز می‌دارند و یا مخالفتی می‌ورزند.

□

... پریشب که به خانه می‌رفتیم، دکتر حسن حبیبی در راه شعر خوبی را که از عبدالرزاق قدوره (معاون بخش علمی یونسکو و اهل سوریه) شنیده بود، خواند:

ولولم یکن فی کفه غیر روحه
لجادبه، فلیتق الله سائله(۱)

شعر از ابوتمام است. آن را بدین‌صورت ترجمه کردم:

گر در کفش چیزی بجز جانش نباشد
می‌بخشدش، رحمی کن ای سائل خدا را

بعدا به یاد شعر دیگری افتادم که نزدیك به بیست سال پیش از عربی به فارسی ترجمه کرده بودم، شعری که هنوز هم نمی‌دانم از کیست:

غیری جنی و انا المعذب فیکم
فکاننی سبابه المتندم

و من آن را اینطور به فارسی برگردانده بودم:

کفارهٔ گناه دگر کس سزد مرا
انگشت نادمم که به دندان گزد مرا؟

بعدها در دیوان بهار دیدم که ملك الشعرا هم این شعر را به فارسی ترجمه کرده و اینطور گفته است:

ناکرده گنه معاقبم خواهی
سبابهٔ مردم پشیمانم؟

□

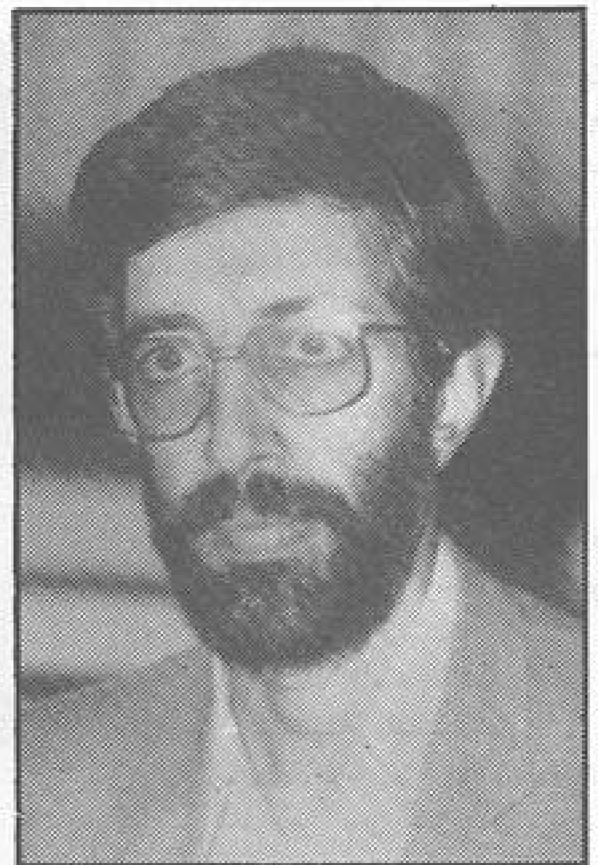
تاسیس موزهٔ علوم در ایران

جمعه اول آبان ۱۳۶۶؛ امروز عصر به اتفاق دکتر فرهادی وزیر [وقت] فرهنگ و آموزش عالی و دکتر صدوق دبیر کمیسیون ملی یونسکو در ایران و دوتن از همراهان دیگر با دکتر عبدالرزاق قدوره ملاقات کردیم. صحبت عمده توسط دکتر فرهادی مطرح شد و من فقط اشاره‌ای کردم به اینکه ما درنظر داریم در ایران، موزهٔ علوم تأسیس کنیم و طرح این سؤال که آیا یونسکو می‌تواند در این امر به ما کمك کند؟ قدوره با خوشحالی پاسخ مثبت داد و گفت: ما تجربهٔ زیادی در تأسیس موزه های علوم در کشورهای مختلف داریم، در آسیا، آمریکای لاتین، آفریقا و اخیراً در مصر موزه ای برای آموزش علوم به اطفال تأسیس کرده‌ایم. (قرار شد به یکی دو نفر که متخصص این کارند سفارش کند تا با من تماس بگیرند و صحبت کنند).

□

دنیای ارتباطات

در این دنیا نمی‌توان بدون رابطه با کشورهای دیگر، به عنوان یك ملت زندگی کرد و به عنوان یك دولت، حکومت راند. هیچ کشوری را نمی‌توان دریك سبد گذاشت و با زنجیری بلند از طاق آسمان آویزان کرد تا با جایی در تماس نباشد و از چیزی تأثیر نپذیرد. این حرف همیشه ناممکن بوده و امروزه بیش از گذشته مسخره آمیز است. دنیای امروز دنیای انتشار امواج، دنیای حرکت انواع ماهواره‌ها در آسمان و خلاصه دنیای ارتباطات و اطلاعات است، ما چه بخواهیم و چه نخواهیم باید با کشورهای دنیا رابطه داشته باشیم، صرفاً به این دلیل که در چنین دنیایی زندگی می‌کنیم. البته می‌شود و گاه می‌باید، که با یك و دو و حتی ده کشور قطع رابطه کرد. اما با همهٔ کشورها الی الابد نمی‌توان رابطه نداشت. ما حتی برای فروش محصولاتمان هم که شده باید دنیا را بشناسیم، چه



رسد به این که مجبوریم مشتری کشورهای دیگر دنیا باشیم و محصولات آنها را بخریم. ممکن است کسی با این حرفها مخالف باشد اما من هیچ ناراحت نمی شوم، زیرا یقین دارم چنین آدمی اگر فرد صادق و متعهدی باشد و این گونه فکر کند، آنگاه فقط جاهل است والا چگونه ممکن است کسی واقعیات این دنیا را تصور کند آن وقت لزوم ارتباط با سایر کشورها را تصدیق نکند. آنها که مخالفت می کنند حتماً مطلب را نفهمیده اند...

یونسکو هم مثل سازمان ملل یکی از کانونهای ارتباطی این دنیاست که ما باید در آن حضور داشته باشیم. اگر نباشیم حداقل ضرر این است که دشمنان ما حضور خواهند داشت و دربارهٔ ما هرچه بخواهند خواهند گفت و همان طور که تاکنون هم نشان داده اند، ذهن مردم سایر کشورها را برضد ما تحریك خواهند کرد. حضور در یونسکو، مهارتی می خواهد. همان طور که تکلم به زبان غربی ها (و اصولاً هر زبانی)، قواعدی دارد و تمرین می خواهد، فعالیت مفید در این گونه سازمانها هم قواعدی دارد، دستورالعمل و دستور زبانی دارد که باید آموخت و تمرین کرد. و به کار بست. امروزه جای کشور ما در مجامع بین المللی خالی است. یعنی سهم و وظیفه ای که ما برعهده گرفته ایم به هیچ وجه متناسب با وسعت و قوت جهان بینی اسلامی و همت و شهامت ملت ما نیست...

شنبه دوم آبان ۱۳۶۶

... دیشب به دو میهمانی دعوت داشتم: یکی میهمانی هیأت نمایندگی آلمان غربی و دیگری هیأت نمایندگی مالزی. در هر دو میهمانی، من و دکتر فرهادی و دکتر حبیبی و آقای محلاتی (از وزارت امور خارجه) شرکت کردیم. امسال چون جمهوری اسلامی داوطلب عضویت در شورای اجرایی یونسکو است، شرکت در این میهمانیها به منظور معارفه و معرفی و تهیه مقدمات، مفید است. امروز ظهر هم از طرف کشورمان یك میهمانی ناهار ترتیب داده شد که در آن رؤسای کشورهای گروه آسیایی یونسکو شرکت داشتند. در میهمانی آلمان غربی، سفیر آلمان در یونسکو آمد و خوش و بش کرد. در ضمن صحبت، سخن از برنامهٔ

*** دنیای امروز دنیای انتشار امواج، حرکت ماهواره ها و دنیای ارتباطات و اطلاعات است و ما باید با دنیا رابطه داشته باشیم. البته می توان ـ و گاه می باید ـ با چند کشور قطع رابطه کرد اما با همه کشورها الی الابد نمی توان رابطه نداشت**

*** در این دنیا نمی توان بدون رابطه با کشورهای دیگر به عنوان یك ملت زندگی کرد و به عنوان یك دولت، حکومت راند.**

بزرگداشت ششصدمین سال وفات حافظ به میان آمد. به سفیر آلمان پیشنهاد کردم تا در آلمان، به اعتبار علاقه و ارادتی که گوته به حافظ داشته، مراسمی به همین مناسبت برپا کنند، از این پیشنهاد بسیار خوشحال شد و آن را مناسب دانست. قرار شد آقای دکتر فیض که نماینده ایران در یونسکوی پاریس است (البته حالا آقای دکتر صدوق به جای ایشان انجام وظیفه می کنند) دنبال کار را بگیرد. ظاهراً درنظر است در بعضی کشورهای دیگر، مثلا در پاکستان و هند و سوریه و شاید هم در شوروی، مراسم بزرگداشت برپا بشود.

در میهمانی مالزی، باوزیر آموزش و پرورش پاکستان گفتگو کردم. صحبت از اقبال لاهوری به میان آمد. اشاره ای به کنگره بزرگداشت اقبال در تهران کردم که در اسفندماه شصت و چهار برگزار شد و پسر اقبال هم برای شرکت در آن کنگره به تهران آمده بود. به وزیر پاکستانی گفتم رئیس جمهور ما در مجلس افتتاحیه آن کنگره، نطق مفصلی ایراد کردند که در حدود یکساعت و نیم طول کشید و اضافه کردم که آقای خامنه ای در باب اقبال نزدیك به صد صفحه یادداشت به همراه خود داشتند و بعد از سخنرانی، جاوید اقبال گفت اگر همهٔ روسای جمهور کشورهای اسلامی به اندازهٔ ایشان اقبال را می شناختند، سرنوشت عالم اسلام، به گونه ای دیگر بود.

وزیر آموزش و پرورش پاکستان گفت: رئیس جمهور شما یك دانشمند و مفسر قرآن ویك ادیب تواناست و ما ایشان را در سفری که به پاکستان داشتند، این طور شناختیم... □

پنجشنبه شب وزیر آموزش و پرورش مصر ـ

احمد فتحی سرور ـ اخرین سخنران بود. وی در سخنرانی خود اشاره کرد که دولت مصر با استمداد از یونسکو می خواهد کتابخانه معروف اسکندریه را که در قرن چهارم میلادی نابود شده، از نو بسازد. پس از سخنرانی او، «امبو» پشت تریبون رفت و درخواست رسمی مدیرکل یونسکو را از جمیع دولتها و موسسات برای همکاری در این امر اعلام کرد. «امبو» پس از بیان شمه ای از اهمیت و عظمت تاریخی کتابخانه اسکندریه و اشاره به موقعیت جغرافیائی این شهر که چهار راه عبور مسافران سه قارهٔ آفریقا و اروپا و آسیا بوده است، اشاره ای به نقش و اهمیت این کتابخانه در دنیای قدیم کرد و تعداد کتابهای آن را در نیمه قرن اول پیش از میلاد مسیح ۵۳۲/۸۰۰ ذکر کرد. وی سپس با اشاره به اهمیت احیای میراث تاریخی در یونسکو، گفت که امروز دولت مصر در همان محلی که کتابخانه اسکندریه برپا بوده، محل مناسبی را به تاسیس یك کتابخانهٔ بزرگ جهانی به همان نام اختصاص داده و از یونسکو تقاضای کمك و دخالت موثر کرده است. قرار است این کتابخانه با ۲۰۰/۰۰۰ جلد کتاب آغاز به کار کند و ظرفیت ۴ میلیون جلد کتاب را (قابل افزایش تا ۸ میلیون جلد) داشته باشد. شورای اجرائی یونسکو در جلسات صد و بیست و چهارم و صد و بیست و ششم به همکاری یونسکو در تاسیس این کتابخانه که نشانه بارز اهتمام به احیای مواریث فرهنگی و رمز همکاری بین المللی دانشمندان در دنیای باستان و دنیای امروز تواند بود، رأی مثبت داده است.

این کتابخانه به انواع وسائل جدید کامپیوتر و میکروفیلم و امکانات اطلاع رسانی و تجهیزات لازم برای حفظ نسخه های خطی مجهز خواهد بود.

«امبو» در پایان گفت: «من از همهٔ دولتها و از همهٔ سازمانهای دولتی و غیردولتی بین المللی و همهٔ موسسات خصوصی و عمومی و از موسسات اقتصادی و کتابخانه ها و مراکز اسناد وبالاخره از مردم تمام کشورها می خواهم که به انحاء مختلف، داوطلب کمك به تاسیس و تجهیز این کتابخانه شوند و دولت مصر را در تاسیس کتابخانه اسکندریه مدد رسانند. من از همهٔ روشنفکران، هنرمندان، نویسندگان، مورخان و جامعه شناسان و نیز همه دست اندرکاران وسایل ارتباط جمعی، یعنی روزنامه نگاران و واقعه نگاران، ارباب جراید و رادیو و تلویزیون و سینما می خواهم که حساسیت لازم را در توده های مردم نسبت به تولد دوباره کتابخانه اسکندریه برانگیزند. خصوصاً از همهٔ ناشران کتب و مجلات ادبی و علمی و هنری در سراسر جهان تقاضا می کنم که از اول ژانویهٔ ۱۹۸۸ دو نسخه از هریك از نشریات خود را به کتابخانهٔ اسکندریه ارسال کنند.

وی در پایان سخنان خود اظهار امیدواری کرد که همهٔ محققان و مردم با شور و شوق دراین تلاش بین المللی که برای بازآفرینی یکی از موسسات بسیار ارزشمند تاریخ بشریت صورت می گیرد شرکت کنند.

دوشنبه چهارم آبان ۱۳۶۶ ـ دیروز که یکشنبه بود و روز تعطیل، در یونسکو برنامه ای نداشتیم. صبح دسته جمعی به موزهٔ «لوور» رفتیم. این دومین بار بود که «لوور» را می دیدم. پانزده سال پیش، یك بار دیگر به آنجا رفته بودم. بازدیدی سریع و سطحی بود و در اینجا فرصتی نیست تا دربارهٔ موزهٔ لوور چیزی بنویسم. یعنی همان طور که از کسی که یك کتاب تاریخی و هنری قطور را به سرعت ورق می زند، نمی توان پرسید که در آن کتاب دقیقاً چه آمده است، از کسی هم که لوور را این طور می بیند نباید انتظار داشت در بارهٔ آن سخنی بگوید.

کاری به اینکه اصولاً موزه در تمدن غرب چه معنا و

مفهومی دارد، ندارم و نیز به این که غربیان به آثار بازمانده از فرهنگ و تمدن دیگران به چه چشمی نگاه می‌کنند، و همچنین دربارهٔ جنبه‌های اخلاقی و معنوی اشیاء و آثار موزه سخنی نمی‌گویم. از این مطلب قابل تأمل که فرانسویها این همه اشیاء گرانبهاء را از مصر و بین‌النهرین و یونان و رم و ایران و سایر جاهای دنیا چگونه به دست آورده‌اند هم می‌گذرم. ازمیان همهٔ بحثها و سخنها به جنبهٔ آموزشی موزه اشاره‌ای می‌کنم و می‌گذرم. «موزه‌های زنده» در جوامع زندهٔ دنیا نقش آموزشی موثری برعهده، دارند. معلمان برای آموختن تاریخ و جغرافیا و هنر و علوم اجتماعی، شاگردان را به موزه می‌برند و بسیاری از آنچه را که آموختنش در کلاس و از طریق کتاب به دانش‌آموزان دشوار و یا ناممکن است در محل موزه به طرز مؤثرتر و ماندگارتری به آنان می‌آموزند. همان طور که آزمایشگاه فیزیک و شیمی در مدرسه محل تجربه مطالب نظری کتابهای فیزیک و شیمی است، امروزه در دنیا، کتابخانه را به چشم نوعی آزمایشگاه برای همه علوم و خصوصاً آزمایشگاه درس «زبان مادری» می‌نگرند و موزه را آزمایشگاه تحقیق و تجربه درسهایی از قبیل تاریخ و هنر و علوم اجتماعی محسوب می‌کنند و باغ وحش را هم آزمایشگاه، درس زیست شناسی و حیوان شناسی می‌دانند. خلاصه کلام، مدتهاست آموزش را از حصار تنگ خفه کننده کلاس و کتاب درسی و مشق شب آزاد کرده‌اند. در آموزش و پرورش ما، متاسفانه از میان همه قوای دماغی، قوه‌ای که بیش از همه فعال است و در حقیقت محور آموزش به حساب می‌آید، «حافظه» است، اما در بسیاری از کشورها، از یک سو حواس و اعضای دانش آموز یعنی چشم و گوش و دستهای او را در امر آموزش به کار گرفته‌اند و او را به دیدن و شنیدن و عمل کردن واداشته‌اند و در حقیقت، درست دیدن و دقیق شنیدن را به او آموخته‌اند و از سوی دیگر به جای حافظه، «فکر» و به عبارت دیگر «عقل» او را مورد توجه و خطاب اصلی قرار داده‌اند و به جای این که به او «حفظ کردن» را بیاموزند «فکر کردن» را آموخته‌اند.

بگذریم، در موزه لوور چندین هزار بیننده - از سالنهای مختلف دیدن می‌کردند. بعضی جهانگرد و خارجی بودند و بسیاری هم فرانسوی. با آنکه روز تعطیل بود چندین گروه دانش آموز نیز به سرپرستی معلمان خود به موزه آمده بودند. راهنماها همراه با گروههای جهانگردان توضیح می‌دادند، اشخاص هم می‌توانستند ضبط صوتها و نوارهای کوچکی را که برای توضیح تهیه و تنظیم شده بود، به امانت بگیرند و استفاده کنند، و البته توضیحات مکتوب نیز کنار هرشئی و اثری وجود داشت.

موزه برای خود انتشارات مفصلی دارد، انواع کتب همراه با تصویرهای زیبا و گویا در خصوص دوره‌های مختلف تاریخی و تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون به چاپ رسیده و فروخته می‌شود. اسلاید بسیاری از اشیاء و تابلوها برای فروش به مردم تهیه شده است و کارت پستال‌ها و پوسترها و بروشورهای فراوان، به صورت رایگان و یا به قیمت ارزان در دست و دسترس همگان قرار دارد.

موزه برای دانش‌آموزان و جوانان، چه به صورت گروهی و چه به صورت فردی، برنامه‌های مختلفی

*** هیچ کشوری را نمی‌توان در یک سبد گذاشت و با زنجیری بلند از طاق آسمان آویزان کرد تا با جایی در تماس نباشد و از چیزی تاثیر نپذیرد. این حرف همیشه ناممکن بوده و امروزه بیش از گذشته مسخره آمیز است.**

*** فعالیت مفید در سازمانهای بین‌المللی فرهنگی، قواعدی دارد که مانند تکلم به زبانهای خارجی باید آن قواعد را آموخت و به کار بست**

دارد. برای راهنمایی معلمان و دانش‌آموزان جزوه‌هایی رنگی و شوق انگیز چاپ کرده‌اند که حاوی انواع اطلاعات لازم برای بازدیدکنندگان است. در این جزوه سالنهای مختلف موزه و اتاقهای سخنرانی، همراه با برنامه‌هایی که در هر ماه یا فصل در هر سالن و اتاق اجراء شود به تفکیک روز و ساعت داده شده است. در موزه برای برانگیختن ذوق و شوق جوانان، کارگاه‌های هنری (آتلیه) دایر کرده‌اند و در آنجا عملا طریقه سنگتراشی مصریان قدیم و نقاشی و تزئینات و امثال آن را می‌آموزند و آنان را به تماشای فیلم و اسلاید نیز می‌برند. برای دوره ابتدائی برنامه آموزشی مخصوص و برای دوره متوسطه برنامه آموزشی جداگانه‌ای دارند. چنانکه گفتیم علاوه بر برنامه‌هایی که برای گروه محصلان و جوانان دارند از نوجوانانی که به تنهایی به موزه می‌آیند نیز استقبال می‌کنند.

اعلام کرده‌اند که روزهای چهارشنبه و شنبه، موزه برای سنین ۸ تا ۱۶ سال رایگان است و این نوجوانان می‌توانند در این روزها بدون ثبت نام در کارگاهها و بازدیدهای هدایت شده و تماشای فیلم و اسلاید شرکت کنند. برای آن که آموزش دقیق‌تری به دانش‌آموزان داده شود از بعضی تابلوهای نقاشی بزرگ و معروف، بروشوری تهیه کرده‌اند که در آن اجزای مختلف تابلو از هم تفکیک شده و با طرح سئوال و مساله و تحریک به کنجکاوی در آن تابلوها، به نحو غیر مستقیم دانش‌آموزان را با تاریخ فرانسه و یا با تاریخ ملل دیگر آشنا می‌کنند. در یک بروشور که در اختیار من است، چنین کاری را با تابلو نقاشی بزرگی که ژاك لویی داوید از مراسم تاجگذاری ژوزفین همسر ناپلئون به دست ناپلئون کشیده انجام داده‌اند و همچنین مجسمه ونوس را برای آموزش نقاشی در بروشور خاصی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند.

برای راهنمائی بزرگسالان نیز جزوه‌هایی خاص دارند و خلاصه موزه را به صورت یك مدرسه و یك دانشگاه، عمومی در آورده‌اند. آرزو می‌کنم در کشور خودمان براساس اعتقادات و ارزشها و فرهنگ مستقل خودمان، هم در تاسیس موزه‌ها اهتمام بیشتری داشته باشیم و هم موزه داران برای جلب و جذب مردم و خاصه جوانان و نوجوانان قدم به پیش گذارند و معلمان و مدیران مدارس نیز همت کنند و دانش‌آموزان را به تماشای موزه‌ها ببرند. در این زمینه ما درسازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزش کار مختصری کرده‌ایم و طرح مفصلی هم تحت عنوان «آشنائی با جامعه» داریم که مجال شرح آن نیست.

□ رئیس مجمع عمومی از مردم گواتمالاست و به زبان اسپانیولی که یکی اززبانهای رسمی یونسکوست سخن می‌گوید. هم او و هم دیگر کسانی که به اسپانیولی صحبت می‌کنند وقتی می‌خواهند از سخنران جلسه تشکر کنند می‌گویند: متشکر اسپاس! این کلمه همان «متشکر» عربی است که قاعدتا از طریق تمدن اسلامی اندلس وارد زبان اسپانیولی شده و حالا ازدهان مردم کوباوگواتمالا و نیکاراگوئه دوباره به گوش ما می‌رسد.

سه‌شنبه پنجم آبان ۱۳۶۶- روز یکشنبه بعد از تماشای موزه لوور به مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو رفتیم.

برای سومین بار بود که من این مرکز را می‌دیدم، اما هر بار شتابان و گذران و در یك کلمه: «توریستی»، یعنی سطحی. محلی که مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو (نخست‌وزیر و رئیس جمهور اسبق فرانسه) در آن ساخته شده، سابقا میدان تره بار پاریس بوده است میدان را به محلی دورتر در حاشیه شهر برده‌اند و به جای آن این مرکز را ساخته‌اند. از این مرکز آنچه در نظر اول به چشم می‌آید و بسا که جز آن نیز به چشم نمی‌آید، ساختمان عجیب آن است. معماران و مهندسان فرانسوی سنت شکنی کرده‌اند و یك ساختمان عظیم چند طبقه ساخته‌اند که در آن ذره‌ای از مصالح ساختمانی معمولی از قبیل آجر و گچ و سیمان و خاك استفاده نکرده‌اند. ساختمان یك پارچه مرکب از قطعات فلزی و شیشه‌ای ولاستیکی و پلاستیکی و امثال اینهاست و بی‌شباهت به یك پالایشگاه بزرگ نفت نیست. همین خصوصیت ساختمانی در این مرکز جاذبه توریستی ایجاد کرده و جهانگردان را گروه گروه به سوی خود می‌کشاند. بیرون ساختمان صحن سنگفرش بزرگی است که غالبا جماعت جهانگرد در آن پرسه می‌زنند و در گوشه و کنار آن، جای به جای، یکی بساطی پهن کرده و معرکه گرفته است، درست مثل معرکه گیرهای خودمان، یکی پهلوان بازی در می‌آورد و آهن پاره می‌کند و زنجیر می‌درد و روی شیشه خرده می‌خوابد، یکی با اجرای پا نتومیم عده‌ای را دور خود جمع کرده و دیگری هم آواز می‌خواند، و...

اما این ظاهر مرکز فرهنگی است، باطن آن که معمولاً از چشم بسیاری از جهانگردان پنهان می‌ماند دیدنی‌تر است. مرکز فرهنگی پمپیدو مرکز فرهنگ و هنر معاصر فرانسه است. برای روشن شدن مطلب، توضیحاتی درباب مرکز پمپیدو را از جزوه‌ای که برای راهنمایی مراجعان در مدخل مرکز به آنها داده می‌شد، ترجمه کرده و به اختصار در زیر می‌آورم:

مرکزی جامع همه رشته‌های هنری:

مرکزی برای تامل و تحقیق و مطالعه با فراغ بال که در آن انواع صور هنری موجود و ممکن، بی‌هیچ حد و مرزی عرضه می‌شود.

موزه ملی هنر مدرن:

گنجینه‌ای گران‌بها از نمایشگاههای هنر معاصر

همه کشورها، همراه با کنفرانسها و ملاقات هنرمندان با توده مردم، نمایش و آموزش.

مرکز آفرینش های صنعتی:

مرکزی برای علائم و آثار و فرهنگها و اندیشه‌ها، نمایشگاه‌ها و مباحثه‌ها، مرکز اسناد، معماری، شهر سازی، طراحی و مرکزی برای ارتباطات دیداری

کتابخانه عمومی اطلاع رسانی:

دائرة المعارفی برای عصر حاضر، به مدد کتاب، تصویر و جدیدترین وسائل ارتباطی که برای همه رایگان است.

مرکز «ایرکام» (IRCAM):

شبکه‌ای از آثار موسیقی که در آن هنرمندان و آلات موسیقی آنها، زبانها و آثار آنان گردآوری شده و برای عموم کنسرت و کارگاه هنری و گردهمائی دارد.

مرکز هنرهای دیداری:

سینما، تاتر،... ویدئو...

کارگاه هنری کودکان:

برای اطفال ۵ تا ۱۲ سال. نمایشگاههای امروزین، کارگاه نقاشی متحرک

فعالیتهای امروزین: محلی برای شناساندن وضعیت کنونی ادبیات و شعر و فلسفه از رهگذر نمایشگاه‌ها، بحثها و دیدارها، سمینارها، مجلات گویا...

در این جزوه برنامه دقیق فعالیت بخشهای مختلف مرکز در فاصله بیست و یکم تا بیست و ششم اکتبر ۱۹۸۷ به تفصیل ذکر شده است.

در همه این قسمتها جمع کثیری از فرانسویان به مطالعه و تحقیق و دیدار مشغول بودند. کتابخانه، آباد و پر جمعیت بود و معلوم بود که مرکز فرهنگی پمپیدو جای خود را در قشر هنرمند و فرهنگی پاریس باز کرده و آن را به جد گرفته‌اند. در یک کتابفروشی که در طبقه هم کف دائر بود، دهها مجلهٔ هنری از قبیل مجلات عکاسی، سینما، تئاتر، نقاشی، ادبیات، معماری، موسیقی وهزاران کتاب وهزاران پوستر و کارت پستال درهمین موضوعات برای فروش عرضه شده بود. در بیرون ساختمان یك ساعت کامپیوتری ۹ رقمی بزرگ نصب شده بود که شمارش معکوس می‌کرد و ثانیه به ثانیه ازآن کم می‌شد ونشان می‌داد که تا آغاز سال ۲۰۰۰ میلادی چند ثانیه باقی مانده است: وقتی ما آن را دیدیم سیصد و هشتاد و چهار میلیون و چند هزار و چند صد و خرده‌ای ثانیه رااعلام می‌کرد. این ثانیه شماری برای سال ۲۰۰۰ نشانهٔ یك تب و تاب فرهنگی و اجتماعی است که در غرب برای آغاز هزارهٔ سوم میلادی وجود دارد. گویی غرب این مَفْصَل تاریخی را وسیله‌ای برای ایجاد جهش و پرش به سوی آینده کرده است. در بسیاری از پروژه‌ها و طرحها سخن ازسال دو هزار است. مثلا می گویند بیسوادی باید تا سال ۲۰۰۰ در جهان ریشه کن شود... باید چنین شود، باید چنان شود... و حالا این شمارش معکوس هم نشانه‌ای است ازاهمیت این موقف و موقع تاریخی نزد این مردم. ممکن است کسی که این نوشته را می‌خواند باخود بگوید چرا فلانی قلم برداشته و شرح جزئیات مؤسسات و مراکز فرنگی را به رخ ما می‌کشد و برنامه‌ها و فعالیتهای آنها را تشریح و توصیف می کند؟ من می خواهم به برادران عزیز خودم که دست اندرکار ادارهٔ جامعه و کشور هستند بگویم

*** همان طور که تامین مایحتاج و ارزاق عمومی احتیاج به تشکیلات و باعث وبانی دارد، برای تامین نیازهای فکری و ذوقی و هنری جامعه هم باید برنامه ریزی و همت کرد**

*** جوانان، از میان همه زبانها، زبان هنر را زودتر و آسانتر می‌فهمند و از این روست که بیش از هر زبان دیگری باید با جوانها به زبان هنر سخن بگوئیم**

همان‌طور که در جامعه تأمین مایحتاج و ارزاق عمومی ازقبیل نان و آب و بنزین اتومبیل، احتیاج به نظام و تشکیلات وباعث و بانی دارد و اگر قصور و تقصیری درکار باشد گرفتاری پیش می‌آید، برای تأمین نیازهای فکری و ذوقی و هنری و خلاصه برای امور فرهنگی جامعه هم باید سیاست گزاری کرد، طرح داد، همّت کرد، فکر کرد، مؤسسات مختلف برای قشرهای مختلف در جاهای مختلف ایجاد کرد و ازطریق آنها ذهن و ذوق جوانان و دانشجویان را پرورش داد. در دنیای غرب اوقات فراغت جوانان را این طور پر می‌کنند و غرض آنها صرفاً پرکردن اوقات فراغت هم نیست بلکه ازاوقات فراغت جوانان استفاده می کنند برای تربیت آنها در مسیری که می‌خواهند. ماباید بفهمیم که جوانان، ازمیان همهٔ زبانها، زبان هنر را زودتر و آسانتر می فهمند و از این روست که بیش از هرزبان دیگری می‌باید با جوانها به زبان هنر سخن بگوئیم.

□

عصر یکشنبه به کلیسای قلب مقدس (Sacré Cœur) رفتیم در محلهٔ مون مارت، این کلیسا برفراز تپّهٔ مرتفعی مشرف بر شهر پاریس بنا شده و ظاهراً تنها کلیسائی است که گنبد دارد. کلیسائی است بزرگ و باابهت، که پاپ هم در ۱۹۸۰ ازآن دیدن کرده و لوحه‌ای سنگی نیز به همین مناسبت بیرون کلیسا نصب شده است. در داخل کلیسا جمعیتی که تقریباً نیمی ازظرفیت آن بود منتظر شروع مراسم مذهبی بود. صدای ارگ همراه با صدها شمع روشن که اینجا و آنجا می سوخت، «نور و صدائی» بود متناسب بافضای کلیسا...

محلهٔ اطراف این کلیسا، یك محلهٔ قدیمی است باعمارتهای کهنهٔ یك طبقه و مغازه‌هائی نسبتا قدیمی و یا به اصطلاح سنتی، وجود آن کلیسا واین محله، روی هم رفته یك مجموعهٔ توریستی را تشکیل می دهد و کوچه‌های باریك و سربالای اطراف کلیسا مملو از جهانگرد است. یك حیاط نه چندان بزرگ چهارگوش هم در این محله وجود دارد که گرداگرد آن مغازه هایی است باب طبع توریستها و در خود حیاط هم در کنار باغچه‌ها، هنرمندان که بیشتر نقاش هستند بساط خود را پهن کرده اند و غالباً همانجا کار می کنند و نقاشی خود را می فروشند. بعضی شان ازجلوه‌های زندگی خاص پاریس نقاشی می کنند. از برج ایفل و مغازه‌ها وکلیساها و موزه‌ها. بعضی هم چهرهٔ مردم را می کشند.

هرکس بخواهد تابلوی نقاشی صورت خود را داشته باشد پولی در حدود صد فرانك می‌دهد و می نشیند ومدل می‌شود و در مدت بیست دقیقه تا نیمساعت تصویر چهرهٔ خود راتحویل می گیرد.

حالا جنگ است، این کارها به دل مردم نمی‌چسبد!

درحاشیهٔ باغچه‌ای، مردی حدوداً چهل ساله، با یك کلاه کپی بر سر و سبیلی پر پشت بر لب، باهنرمندی تمام به کمك یك قیچی، طرح نیمرخ مردم را در کاغذ سیاه می‌برید. یعنی درحقیقت با قیچی نقاشی می کرد. این شیوهٔ هنری راقبلا هم من در پاریس دیده بودم. سرعت عمل و ظرافت و دقت این نقاش تحسین برانگیز بود. هرکس می توانست ده فرانك بدهد و یك دقیقه در مقابل او بایستد و طرح نیمرخ خود را دریافت کند. بازارش گرم بود. چند نفر از دوستان، دو سه دقیقه‌ای به تماشا ایستادند، نقاش زبان فرانسه را به خوبی وراحتی صحبت می کرد و ماهم به فارسی گاهی باهم دربارهٔ این هنر و این هنرمند صحبت می کردیم و شاید هم نکته‌ای به شوخی و طنز می‌گفتیم و به اصطلاح تکه‌ای می‌پراندیم. وقتی کار طراحی نیمرخ یك پسر بچه تمام شد و نقاش کاریکاتوری هم ازاو برید و هر دو عکس را به مادر بچه تحویل داد، تحسین همه را برانگیخت. در همین زمان ناگهان رو به یکی ازدوستان همراه ما کرد و با لهجه‌ای تهرانی و خودمانی، گفت:

«حاج آقا بفرمائید، نوبت شماست!» تازه ما فهمیدیم که طرف ایرانی است و همشهری. خنده‌ای همراه با تعجب که حسابی جا خورده بودیم، اما نقاش تعارف نمی کرد، جداً می‌خواست که از ما نیمرخ ببرد! دوست ما معذرت خواست اما نقاش دست‌بردار نبود. گوشه آستین مرا گرفت و پیشنهاد کرد بایستم تا از من نیمرخی درآورد. ایستادم. دلیلی بر رد محبت اونیافتم. نخواستم بیگانگی کنم. مشغول شد و قدری هم دقت بیشتر به خرج داد. دقیقه‌ای بعد دو نوع نیمرخ ازکار در آورد، یکی مطابق بااصل و یکی هم کاریکاتوری از بنده. اولی تحسین برانگیز و دومی خنده‌آور. همه را شاد کرد. هرچه کردم، پول نگرفت. هیچ یك ازما را هم نمی شناخت و می گفت چطور می‌توانم از شما پول بگیرم. این پول ازگلوی من پائین نمی‌رود! پرسیدم: کی ایران بوده‌ای؟ گفت چهار سال پیش. می‌گفت بچه‌هایم بزرگ شده‌اند و در پاریس مدرسه می‌روند. هفده سال است اینجا هستم و اینکاره. نقاشی هم می‌کنم. به او گفتم: خوب است این هنر خود را در ایران هم به هم ولایتی‌های خودت عرضه کنی، گفت حالا جنگ است، این کارها به دل مردم نمی‌چسبد، باشد بعد از جنگ. اسمش راپرسیدم، گفت: علی کوزه کنان بروجردی...

هنر امروز اروپا؛
تردید، نگرانی و آینده‌ای نه چندان خوشایند برای بشر

● امیر لواسانی / بخش نخست ●

آگاهی نسبت به هنر «مدرن» از همان اهمیتی برخوردار است که ارائهٔ دلایلی برای نقد و بررسی یك شاهکار «کلاسیك». اما درهر حال زمانی به این دانایی خواهیم رسید که مسیر طولانی - و نه پرپیچ و خم - کلاسیسم را از درون اعصار طی کرده باشیم. علم نسبت به کلاسیسیسم، بررسی مسیر حرکت و چگونگی تکامل علوم و فلسفه را بخصوص در اروپا اقتضا می‌کند و من مایلم به این مسأله اشاره کنم که علوم و فلسفهٔ کلاسیك که خود زائیدهٔ روند فکری جوامع اروپا به سوی آینده بوده‌اند از همان سرعت و تنوعی بهره گرفته‌اند که به آنها عرضه شده است.

روشنتر بگویم، علوم در هردوره، از نوع تفکر زمان خود تبعیت کرده است و هنرمندان دورهٔ طولانی کلاسیسیسم هم آنچه را که خلق کرده‌اند، جدای از بافت فکری و تحوّلات جامعه شان نبوده است. حتی با تکیه برروانشناسی هنری، می‌توان گفت آینده نگری بعضی ازهنرمندان این دوره و اوج تخیّلاتشان نسبت به آنچه واقع خواهد شد، زیاد از چارچوب اخلاقی زمانشان فاصله نگرفته است، مگر در موارد بسیار استثناء که نبوغ هنری به دیدگاه شگرف علمی نزدیك شده و دیگران را توسط مجموع هنر و علم نسبت به آینده و چگونگی آن به طور مبهم آگاهی دهد و همان طور که ذکر شد، در تاریخ به موارد نادری ازاین پدیده برخورد کرده‌ایم. ذهنیت هنرمندان کلاسیك بیشتر معطوف به حال و گذشته بوده است و منظور از «گذشته» دورانی است که تخیّلات میتولوژیکی هنرمندان، خود را با اساطیر، پیوند می‌دادند و ما در مدرنیسم بسیار هنرمندانی رامی بینیم که تمایل به تجسم و تعریف حال و آینده دارند. هنر کلاسیك در عین برخورداری ازاصالت وجود و تا پایان یك مقطع، به عنوان هنر ناب که تابع دیدگاه فلسفهٔ سنتی است مورد بررسی قرار می گیرد و هنر ناب به زعم نگارنده هنری است که جز بیان و تجسم آنچه که عینیت وجودی دارد و یا می تواند تبدیل به آن عینیت شود نیست. بعنوان یك نمونه بارز، ازمیکل آنژ[1] شاعر یاد می کنم که نبوغ عظیم خود را در تجسم دیگر بارهٔ آنچه که هست، یعنی انسان، به کاربرد و خلاقیت انکارناپذیرش را در معماری.

ساده تر بگویم، هنر ناب، شگرفی تماشاگر آثار کلاسیك را در نوعی تطبیق بااصل اثر که همان انسان و طبیعت است برمی انگیزاند. شیشکین، نهایت تلاش را به کار می برد که طبیعت را آن طور که هست، ببیند و میکل آنژ انسان راهمانند انسان. و در اینجا این تنها ابعاد انسانی و طبیعت هستند که در نامحدود ذهنیت هنرمند، تغییر می یابند.

پس هنر ناب، هنر نمونه برداری ازاصالت کلاسیك وجود است و اگر اغراق نگویم، در عین زیبایی و خلاقیت، یك هنر تداعی است، و آن شگرفی راکه در ذهن تماشاگر خود برمی انگیزاند، در حد رجعت فکری او به جنبه‌هایی از واقعیتهای وجودی اشیاء، طبیعت و انسان است. اگر ما به عنوان مثال درنیمهٔ دوم قرن هفدهم به تلاش و تأثر هنرمندی برخورد می کنیم که سعی در رهانیدن خود از قیود کلاسیسیسم دارد، به این علت نیست که این دوران به پایان عمر طولانی خود نزدیك می شود، بلکه جرقه‌ای از ارائهٔ هنر معترض است که دیدگاه هنرمندی چون فرانسیسکوگویا[2] را نسبت به واقعیّات جامعه اش روشن می سازد و این جز یك نمود ازآینده‌ای نیست که می‌بایست به حق، ادوارد مونش[3] را (که خود زمانی در شمار پیروان ناتورالیستها و پس از آن امپرسیونیستها بود) به عنوان پایه گذار مکتب اکسپرسیونیسم به اروپای تازه وارد به قرن بیستم، معرفی نماید.

بررسی و نقد یك اثر هنری مدرن، تنها در حد یك منقد وکارشناس هنری نیست. کلی‌تر بگویم: یك

● علوم در هر دوره از نوع تفکر زمان خود تبعیت کرده است و هنرمندان دوران طولانی «کلاسیك» هم آنچه راخلق کرده‌اند جدای از بافت فکری و تحولات جامعه‌شان نبوده است.

● تفکر جدید نشأت گرفته از درك واقعیات عصر حاضر، وان گوگ را به زیر آفتاب کشندهٔ منطقهٔ آرل کشانید تا از ورای حضور نور، گردش طبیعت و زمین و اتصال اشیاء و انسان را با آنها به تجسم درآورد



● رافائل



ریچارد واگنر ـ آهنگساز آلمانی

مدرنیست، هنرمندی است با تفکّر و دیدگاههای فلسفی، نسبت به علوم جدید، سیاست و بسیار جنبه‌هایی از تحولات که از دو مورد یاد شده، ریشه یافته و رشد می‌کنند. این خطای محض است اگر بخواهیم بر طبق اصول سنتی، یك اثر هنری مدرن را به شرط اصالت آن مورد ارزیابی قرار دهیم. اقتضای تحقیق دربارهٔ یك شاهکار و یا اثرهنری در عصر حاضر که به مراحل پایانی اش نزدیك می‌شویم، محتاج یك بازنگری به دیدگاه روانشناسی جامعهٔ امروز نسبت به چگونگی زایش مدرنیسم در اروپا و پس از آن در قاره‌های دیگر است. به جرأت می‌توان ادعا کرد که تکنولوژی جدید، در هر مرحله‌ای از روند تکاملی خود، خالق نمودهای هنری، به معنای اخص آن است. به گذشته‌ای نه چندان دور که «علوم»، خود را از بندهای سنتی کهن آزاد کرد و به محیط گسترده‌ای پای نهاد، باز می‌گردیم. به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، به زمانی که تفکر وابستهٔ کلاسیسیستها و رمانتیسیستها در مقابلهٔ با واقعیت آغاز تحوّلات تکنولوژیکی، خود دچار دگرگونی و سازگاری جدیدی شد. به زمانی که گروهی از هنرمندان مکاتب یاد شده، در جمع خود، با اشاره به چند عکس طبیعت که دوربین عکاسی به دست داده بود، به این حقیقت اعتراف کردند که، هیچ کدامشان یارای مقابله با این اختراع جدید را ندارند و در همان سالها بود که امپرسیونیسم، توسط همان گروه و با شیوه‌ها و دیدگاههای مختلفی شکل گرفت. سنت دیر پا و کهن فلسفی نسبت به دیدگاهها و توقعات هنری فرو ریخت. تفکر جدید، نشأت گرفته از حضور ذهن و درك واقعیات عصر حاضر و تحولاتی که در پیش روی خواهد بود، وان گوگ[4] را سالها به زیر آفتاب کشندهٔ منطقه آرل کشانید تا از ورای حضور نور، گردش طبیعت و زمین و اتصال اشیاء و انسان رابا آنها به تجسم درآورد. و گوگن[5] را راهی سرزمینهای ناشناخته‌ای کرد که به تازگی طعم استعمار را چشیده بودند. این بار فلسفه‌ای نوین در ذهنیت او شکل گرفت و درمیان انسانهای غریب و کم توقع به خلق آثاری پرداخت که از ابهام درمورد آیندهٔ بشری سخن می‌گفت: «از کجا می‌آئیم و به کجا می‌رویم». پایه‌های سنتی هنر فرو ریخت. لوترك، در آتلیه‌اش باقی ماند. سزان، دگا، مانه، مونه، ماتیس و بسیاری دیگر، هرکدام به نوآوری پرداختند.

روانشناسی رنگها ازپشت پردهٔ ابهام بیرون آمد و علوم، سیر تصاعدی خود را دنبال کردند. در این میان، روسوی گمرکچی بدون هیچ فلسفهٔ خاصّی و باعشق رجعت به پاکی و زیبایی زندگی، به «نائیف» متمایل شد و این آغاز حقیقتی بود در پیدایش مدرنیسم و یا هنرمعترض. نوعی دیگر گونه ازهنر که در درون خود، قلبی از اجزای علوم و تفکر جدید داشت که با هر تحول زودرسی، طپش دیگر گونه‌ای راآغاز می‌کرد. علوم جدید، راه را برای تحوّلات اساسی و دفن سیاستهای کهنهٔ جهانی گشودند و انسان به استحاله تن داد. خارج ازنظم تکنولوژیکی که جهان رابه سوی آینده‌ای نه در خور فهم هدایت می‌کرد، نطفه‌ای از اعتراض در درون چارچوب اخلاقی و فکری انسان شکل می‌گرفت. جنگ اول و دوم جهانی، هر دو در یك فاصلهٔ تکنولوژیکی به تخریب اخلاقیات انسانی پرداختند. این بار جهان از طریق رادیو و پس از آن تلویزیون، فریادو ضجّهٔ انسانهای بی‌خانمان وحشتزده را شنید. ماهواره‌های فضایی، همانند اسب چوبین تروا، در خلاء آسمانها، برفراز کشورهای دیگر جای گرفتند و جهان در تسخیر تکنولوژی جدید که همواره فرزندی می‌زائید و خود دریده می‌شد، مستحیل گشت. هنرمندان، همراه باتحولاتی که جهان رابه مرور به زیر سلطهٔ علوم و پس از آن سیاستهای ابرقدرتها می‌کشید، باهمان روش عتیق، زائیده شدند و به ناچار خود را باآنچه که یافتند، درآمیختند: هایدگر در آلمان، فلسفه کهن را تاقلب گورستان تاریخ تشییع کرد و خود توسط فلاسفهٔ نوین که هنرمندان عصر حاضر بودند به خاك سپرده شد.

اکنون این هنرمندان قرن جدید بودند که می‌بایست به عنوان فرزندان خلف تکنولوژی، و سیاستهای حاصل ازآن، خود را به قلب بشریت نزدیك کنند و این رسالت، زمانی بر دوش مدرنیستها هموار شد که کورساکف و استراوینسکی، باتعظیم بر بزرگمردان موسیقی تهاجمی چون بتهوون، واگنر و برلیوز، راه را به روی نوآوران موسیقی اعتراض گشودند تاخود پتکی ازآهن شوند، کوفته بر فرق آهن. پیکاسو، با «گورنیکا» بر سر جنگ و قتل عام انسانها نعره می‌کشد و «گویا» را دیگر بار در خاطره‌ها جاودان می‌سازد. موسیقی مدرن، آن آنارشیسم فکری راکه در اثر شتاب حرکت تکنولوژی به ذهنیت انسان ضربه وارد ساخته، عینیت می‌بخشد. آثار اعتراض، بخصوص در این نوع موسیقی که با اغتشاش اذهان انسانها رابطه برقرار ساخته، بسیار فراگیرتر از هنرهایی چون تأتر، سینما و هنرهای تجسمی ست.



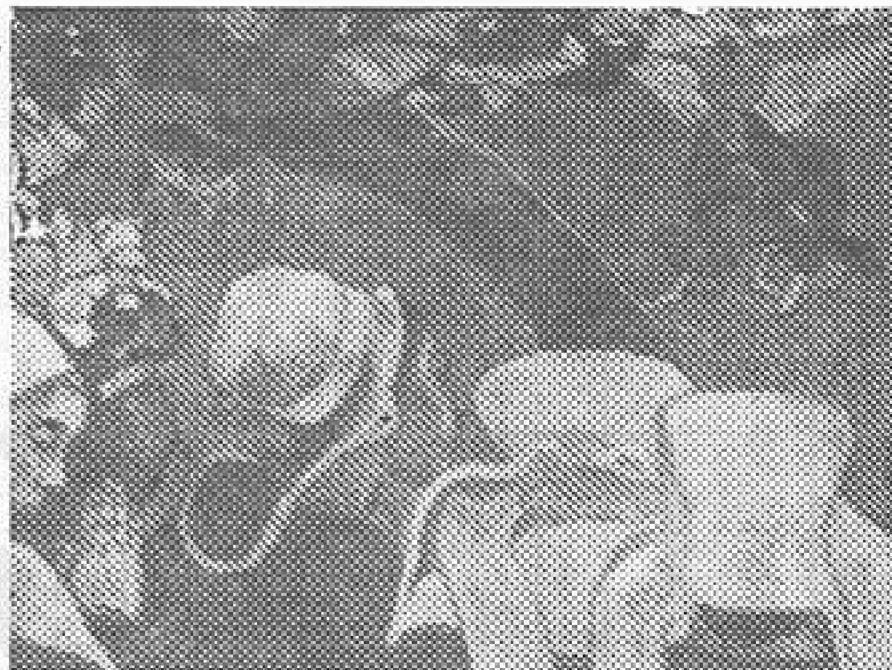
فریاد ـ ادوارد مونش



هایدگر

رولان بزرگ، یك قرن اخلاقیات فرانسه و آلمان را در اثر جاودانی اش ثبت می‌کند و سرانجام، چشم به روی ادبای بزرگ آمریکای لاتین، آفریقای سیاه و... فرومی‌بندد. بینش سیاسی و فلسفی به اشرافیت هنری پیوند می‌خورد و «هنر» براساس اعتراض، شکل می‌گیرد. به جرأت می‌توان ادعا کرد که هنرمندان بزرگ این عصر به اقتضای زمان و تنها به خواست اراده، نسبت به خلق آثار کلاسیك تمایلی ازخود نشان نمی‌دهند، بلکه درهنر امروز، تجسم و بیان وحشت و اضطراب بشری، از طریق خلق آثاری است که ابعاد هراس را در ذهنیت مغشوش انسانها دوچندان می‌کند و من این را دیدگاه عادلانه‌ای نسبت به محسوسات می‌بینم، اگر چه هنوز هم هستند کسانی که فارغ از این ابهام و سردرگمی بشری، به نمونه برداری از طبیعت و رئالیسم کهنهٔ انسانی ادامه می‌دهند. مدرنیسم، جز به کارگیری زبان استعاری در هنر نیست و مفهوم زیبایی شناسی در خلق آثار تکیه‌ای بر فرمولهای قراردادی ندارد و در این میان اذهان به خواب رفتهٔ بسیاری از انسانها، تمایلی نسبت به کشف این زبان در خود احساس نمی‌کنند. هیچکس از کابوسهای شبانهٔ هنرمندان که اکنون خود را به روزهای روشن کشانیده‌اند سئوالی نمی‌کند! من بسیار به چهره‌های گشاده‌ای برخورد کرده‌ام که ازدیدار یك تابلوی طبیعت بیجان احساس رضایت کرده اند ولی در مقابل یك اثر هنری هشدار دهنده روی درهم کشیده‌اند. آنها مایل به دانستن این مهم نیستند که در قلب هر واقعیتی، حقیقتی نهفته است و در این عصر، محلّی برای تسلیم خواهشهای عوامانه و متحجّر نیست.

نقش هنر در هر دوره از تاریخ، تنها انعکاس


● پل گوگن

واقعیات مرحله‌ای از سیر تفکرات و تحولات یك جامعه نبوده و هرگز نقش اساسی و مهم خود را در تعدیل وقایع حاصله ازیاد نبرده است. ما نمی‌توانیم نقش تاریخساز هنر رنسانس و پس از آن را در تعالی فرهنگ کلیسایی و دیدگاههای فلسفی مسیحیت انکار کنیم. من از نقاشان و مجسمه سازانی یاد می کنم که به صرف اعتقاد واحساس تنوع در موضوع، و نه تنها به جهت خدمت به مذاهب مسیحیت، به کلیساها روی آوردند و سنگ بنای «زیبایی» و تحول در آیندهٔ فرهنگی مسیحیت راپایه‌ریزی کردند. از پاتولو اوچللو، پاتولو ونتزیانو، پائولو ورونزه، تاسلسلهٔ ناگسستنی هنرمندانی که تا آخرین نفسهای عمیق کلاسیسیم، در اعتدال فرهنگ کلیسا نقش بسزایی راایفا نمودند. این احراز آزادی درتجسم و بیان بینشهای زیبایی شناختی دلیل آن شد که اکنون جهان مسیحیت خود را غرق در افتخاراتی که هنرمندان نصیبش کرده‌اند، احساس کند. آیا کسی قادر است درخشش هنر را از فضای داخلی و خارجی هر کلیسا باز پس گیرد؟ و آیا کسی می‌تواند حاکمیت هنرمندان رادر تاریخ رنسانس ازدیدگاه زیبایی شناسی نفی کند؟ ما، درهنر رنسانس به تضادهای فکری قابل بحثی برخورد نمی کنیم، و همین نبود در تضادها که خود حاکم بر جوّ رنسانس بودند حاصلی جز تجسّم زیبایی، شکوه و اشرافیت صرف در هنر نداشت. اکنون به اواخر قرن بیستم که هادی بشریت به سوی عصری دیگر است، نزدیك شده‌ایم. تضادهای اخلاقی که در برخورد باامواج واقعیتهای این دوره شکل پذیرفته‌اند به آنارشیسم فکری تبدیل شده‌اند. هنرمندان، باهمان نیات ذاتی و غیر ارادی، الهامات خود را از درون جامعه کسب می کنند. آنها می‌باید تخیلات خود را فراتر از جهشهای علمی و سرعتهای حاصله ازآن به پرواز درآورند. اکنون، خلق یك اثر هنری، محتاج زمان زیادی نیست. زمانی طلای ناب کلاسیسیم در پس سالهای مشقّت و تلاش به دست می آمد و اکنون، برای تجسم آلودگی جز مشتی رنگ که به آینده مخوف بشریت و بر روی بوم زندگی پرتاب شود، زحمتی متصوّر نیست. ولی آیا تابحال کسی ازکابوسهای شبانه هنرمندان که اکنون خود را به روزهای روشن کشانیده‌اند سئوال کرده است؟ هنرمندان متعهد این عصر، پذیرفته‌اند که باید در تن خود بمیرند، زیرا که برای ارائه و تجسم «زیبایی»، قرن حاضر و قرون آینده هیچ وسیله‌ای در اختیارشان قرار نداده است و اگر ما بخواهیم تعهد را در ذات هنرمندان اصیل معنا کنیم جزاین نیست که آنان خود نشانهٔ تعهد بشری هستند. ما اطلاق کلمه «متعهد» به هنرمند را تاکنون در هیچ فرهنگی ندیده و نشناخته‌ایم و اگر نور آفتاب لحظه‌ای نتابد به کدام خورشید تکیه باید کرد! مکتب کلاسیك، در عین مشقت‌های فیزیکی، راه هموار‌یست و تنها محتاج به نبوغ ناب وروزی پرآفتاب است، درحالیکه مدرنیسم، انعکاس واقعیتهای زمانه و تلاشی هشدار دهنده به معرفت انسانهاست. در مدرنیسم، هنرمند خود نیز دردل بشریت بسوی انهدام

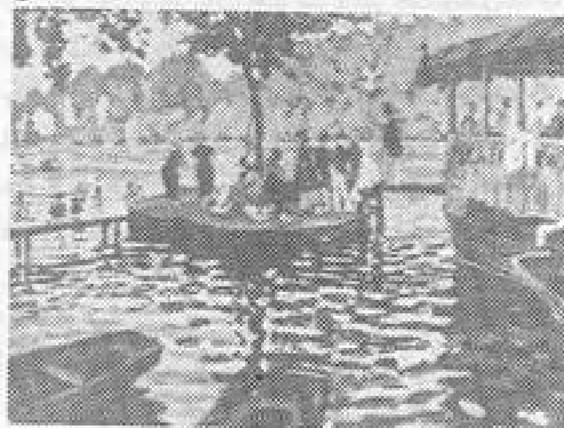
جنگ اول و دوم جهانی هر دو به تخریب اخلاقیات انسان پرداختند و این بار جهان از طریق رادیو وسپس تلویزیون، فریاد انسانهای بی‌خانمان را شنید

پیش می‌رود. فوتوریسم کهنه که هرگز نباید بمیرد، در انتظار هنرمندانی از مکتب اکسپرسیونیسم است تا خود را با تکیه بر آنان به آینده بکشاند.

سوررئالیسم بافاصله‌ای نه چندان زیاد، او را تعقیب می کند. اکسپرسیونیسم: این پدیدهٔ تاریخ رنجهای بشری و همیشه سردمدار، این بار ازدرون قرن نزدیك، همانند سیاره‌ای سوسو می‌زند. تردید و نگرانی در این مکاتب به وضوح احساس می‌شود. شعله‌های سرکش هنر معترض در قلب اروپا و از درون صحنه‌های تأتر، موسیقی، ادبیات، سینما و هنرهای تجسمی، آینده‌ای نه چندان خوشایند را به بشریت هشدار می‌دهند.

تضادهای فکری در مکاتب هنری به تکامل و تعالی ذهنیت هنرمندان منجر می‌شود. رمانتیسیسم، به آرزویی دست نیافتنی تبدیل شده است. از دورهای حساسیت ذهن، آوای غربتی برمی‌خیزد و در پهنهٔ آرام و هموار گسترده‌ترین دشتها، خلاءیی محض خفته است...

کوبیسم، پس از «براك» به خواب رفته است. طراحان صنعتی، مرتباً به ورای فضاهای یخزده و ناشناخته سفر می‌کنند و برای بشریت این عصر هدیه‌هایی ازآینده به همراه می‌آورند. نبرد سهمگینی میان «گذشته» که خود را به سختی به زمان «حال» رسانده است و «حال» که رو به سوی آینده دارد؛ در شرف وقوع است. موزه‌داران و مدعیان هنر، در پیشگاه مردم به کلاسیسیم پیر تعظیم می‌کنند و در غیاب آنان، روی درهم می کشند. هیچ زیبایی، بدن عریان «هنر معترض» را نمی‌پوشاند. آنها که مایلند باحفظ آرامش، از موزه هنرهای ناب بازدید کنند، باهیچ


● کلود مونه

دربسته‌ای مواجه نمی‌شوند. آثار هنری مدرن، به همراه تب کشندهٔ هنرمندان اصیل این عصر، خلق می‌شوند. نقادان آثار هنری، به تنهایی حرفی برای گفتن ندارند. اخلاقیات جدید بر روی سینه ستبر فلسفهٔ کهن انسانیت سنگینی می کند. گذشته به خاك افتاده به خواب نیستی فرو می‌افتد و حال خسته، بشریت موهوم را به سوی آینده‌ای مبهم راهنما می‌شود.

پی نویس ها :

1- Michelangelo - Arezzo 1475 - ROMA 1564

نقاش و مجسمه ساز ایتالیایی ـ تولد ۱۴۷۵ شهر آرتزو ـ مرگ ۱۵۶۴ رم

2- Francis co Goya - Saragozza 1746 - Bordeaux 1828

نقاش بزرگ اسپانیایی ـ ساراگوتزا ۱۷۴۶ ـ بوردو ۱۸۲۸

3- Edvard Munch (Löten 1863 - Ekelg 1944)

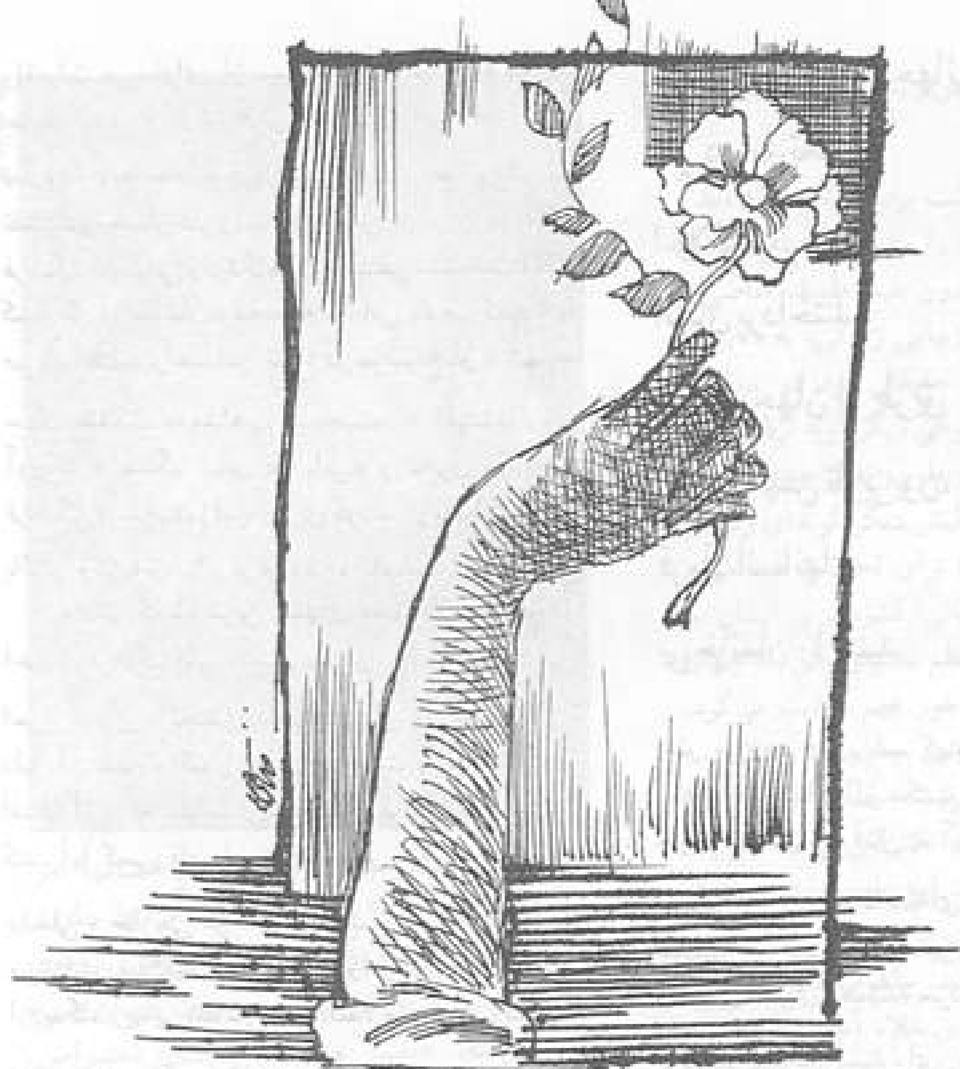
ادوارد مونش نقاش نروژی و واضع مکتب اکسپرسیونیسم

4- Vincent Van Gogh 1853-1890

ونسان وان گوگ، اولین فرزند یك کشیش پروتستان ـ نقاش هلندی که مدتی با گوگن در خانه موسوم به زرد اقامت کرد.

5- Paul Gauguin Parigi 1848 Lsole Marchesi 1903

نقاش فرانسوی که کودکی خود را در لیما پایتخت پرو گذراند ـ پاریس ۱۸۴۸ ـ جزایر مارکز ۱۹۰۳.



● نقدی بر دیوان حافظ، تصحیح ادیب برومند

اعمال سلیقهٔ شاعرانه

● سید محمّد راستگو

■ در دنیای خیال و مجاز که محور اصلی شعر و شاعری است، «نیش» نیز مانند بسیاری از چیزهای غیرنوشیدنی، نوشیدنی است وگرنه بیرون از دنیای خیال و مجاز «جام غم» نیز نوشیدنی نیست!

چندی پیش چاپ جدیدی از غزلهای حافظ، به تصحیح ادیب برومند و با شمایلی آراسته و خوش چاپ برانبوه چاپهای دیوان خواجهٔ شیراز افزوده شد. آنگونه که از مقدمهٔ کتاب برمی آید، مصحّح در فراهم آوردن آن به سه مأخذ نظر داشته است: چاپ قزوینی- غنی با رمز «ق»، چاپ خانلری با رمز «خ» و دستنوشته ای از قرن نهم به خط پیر حسین کاتب با رمز «پ». مصحّح به شیوهٔ تصحیح ذوقی از میان این سه مأخذ، آنچه را به نظرش درستتر و حافظانه تر می نموده است، انتخاب و به گزین کرده است، و هر جا ضبط هر سه نسخه را ناروا و غیر حافظانه تشخیص داده، از دیگر نسخه های خطی و چاپی یاری گرفته است (بیشتر چاپهای انجوی، پژمان و فرزاد، و نسخه ای خطی از قرن چهاردهم مورخ ۱۳۰۴!) و به اینگونه و به ادّعای خود چاپی از دیوان حافظ فراهم آورده، که از همهٔ چاپها درستتر و حافظانه تر است! این است ادعای مصحّح که البته در بسیاری از موارد، انتخاب خویش را با دلیل گونه ای نیز همراه کرده است. با این همه هنگام مرور و مطالعهٔ کتاب، که چندی پیش دست داد، بارها و بارها و خیلی بیش از آنچه انتظار می رفت، با مواردی رویارو شدم که انتخاب مصحّح را با شیوه های هنری حافظ ناسازوار، و توجیهات او را ناموجّه یافتم و نظریات خویش را در حاشیه ی کتاب یادداشت کردم و اگر نبود این ادّعای مصحّح که بهترین و درستترین شکل سخن حافظ را ارائه داده است، به تنظیم و بازنویسی آن حاشیه نویسیها نمی پرداختم، اما این ادّعا سبب شد تا گزیده ای از انبوه آن یادداشتها و حاشیه نویسیها را برای دستیابی به حافظانه ترین شکل سخن حافظ، در معرض قضاوت حافظ پژوهان قرار دهم، با این یادآوری که همه جا انتخاب و ترجیح یك ضبط به معنی نفی دیگر ضبط ها از شعر حافظ نیست، بلکه تنها به معنی «حافظانه تر» بودن آن است. یعنی توافق بیشتر آن با سبك و سلیقهٔ حافظ، زیرا امروزه به گواهی اختلاف ضبط های بسیاری که در نسخه های قدیمی و نزدیك به زمان حافظ دیده می شود- آن هم نه از نوع اختلافهای تحریفی که معلول بدخوانی، بدنویسی، بدبینی و اشتباه نسخه نویسان است- حافظ پژوهان پذیرفته اند که همهٔ این اختلاف ها را نباید کار نسخه نویسان پنداشت، بلکه باید بسیاری از آنها را کار خود حافظ دانست که به دلیل هرچه هنری تر ساختن سخن خود، حتی پس از انتشار غزلی، در آن تجدیدنظر می نموده است و یا با تغییر سلیقه های هنری، سروده های پیشین خود را دگرگون می کرده است، و انتشار این شکلهای تغییریافته همراه با صورتهای نشریافتهٔ پیشین، چندگونگی سخن او را سبب می شده است.

درست است که از راه نسخه ها نمی توان دانست، کدامین ضبط، صورت نخستین سخن حافظ است و کدامین، صورت تغییر و تعالی یافتهٔ آن، اما آشنایی با شیوه ها و شگردهای هنری و سبکی حافظ کم و بیش می تواند یاریگر حافظ پژوهان برای شناخت و گزینش بهترین و حافظانه ترین ضبط های نسخه ها باشد. برخی از این شیوه ها و شگردها که سخت مورد توجه حافظ بوده، و ما نیز با تکیه بر آنها ضبطی را بر ضبط دیگر ترجیح داده ایم اینهاست:

۱- توجه فراوان به «ایهام آوری» و افزون سازی بار معنایی واژه ها، ترکیبها و جمله ها.

۲- توجه فراوان به «واج آرایی» و افزون سازی بار موسیقایی سخن از راه تکرار متناسب و هنرمندانهٔ برخی صامتها، مصوتها و واژه ها.

۳- تمایل فراوان به «شگفت آوری»، «عادت ستیزی» و افزون سازی توجه برانگیز سخن از راه بر ساختن تصاویر و مفاهیم «خلاف آمد» و «باطل نما» (پارادوکس).

۴ـ توجه بسیار به «طنزآوری» و «رندانه گویی» و افزون سازی اثر بخشی سخن از راه بهره گیری از «استعارهٔ تهکمیه».

افزون بر اینها، کاربرد مشابه و همسان یك ضبط در سخن خود حافظ یا دیگر سخنوران بزرگ می تواند مویّد آن ضبط و دستِ کم قرینهٔ صحّت آن باشد.

□

۱ـ غزل ۴، بیت ۸:

در آسمان چه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سماع زهره به رقص آورد مسیحا را

«سماع زهره» خ را بر «سرود زهره» ق ترجیح داده اند، به این دلیل که «لازمهٔ سماع رقص است ولی هر سرودی مستلزم برانگیخته شدن به رقص نیست». باید گفت «سرود زهره» افزون بر این که آهنگ خوشتری دارد، در این بیت حافظ نیز:

سرود مجلست اکنون فلك به رقص آورد
که شعر حافظ شیرین سخن ترانهٔ توست

کاربرد مشابهی دارد که می تواند تأییدی بر ترجیح آن باشد.

۲ـ ۱۱/۵:

ترکان پارسی گو بخشندگان عمرند
ساقی بشارتی ده پیران پارسا را

«بشارتی ده» پ را از «بده بشارت» ق و خ شیواتر و بهتر دانسته اند، در حالی که «ساقی بده بشارت» آهنگی شیواتر و دلپذیرتر دارد، زیرا تکرار دوبارهٔ «ب» در واژه های هم آغاز و پیایی «بده» و «بشارت» همراه با تکرار دوبارهٔ «پ» که با «ب» هم آواست در واژه های هم آغاز و پیایی «پیران» و «پارسا» موسیقی گوشنوازی به سخن می دهد، افزون بر این «ی» در «بشارتی» غیرطبیعی و نامناسب می نماید.

۳ـ ۵/۷:

در بزم دور یك دو قدح درکش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

در برخی نسخه ها به جای «وصال دوام»، «وصال مدام» آمده است، که هنری تر و حافظانه تر می نماید، زیرا مدام افزون بر ترادف و هم معنایی با دوام، به معنی شراب نیز هست، و همین دو معنایی سبب می شود تا بیت با «ایهام» شگرد مورد علاقهٔ حافظ همراه شود، و واژهٔ مدام با این معنای ایهامی با واژه های بزم، دور، قدح و درکش نیز تناسب بیابد، جناس و هم آغازی آن با «مدار» نیز آهنگ شعر را خوشتر می نماید.

۴ـ ۲/۱۰:

ما مریدان رو به سوی کعبه چون آریم، چون
روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما

«رو به سوی» ب را بی هیچ دلیلی از «روی سوی» ق و خ بهتر دانسته اند، با اینکه «روی سوی» به دلیل همآهنگی و جناس «روی» و «سوی» گوشنوازتر است، و به همین دلیل در مصرع دو نیز به همین شکل تکرار شده است، و این تکرار نیز موسیقی سخن را افزون ساخته است.

نیز «ب» در «به سوی» حشو و زاید می نماید، و با زبان فشردهٔ حافظ کمتر تناسب دارد. و از این رو به گواهی «فرهنگ واژه نمای حافظ» از حدود سی مورد کاربرد «سوی» به عنوان حرف اضافه تنها چهار مورد با «ب» همراه است و بیست و پنج مورد بدون «ب».

۵ـ ۶/۱۴:

باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر
می رسد هردم به گوش زهره آهنگ رباب

با اینکه «حافظ را اگر» که ضبط خ است ـ گویا به اشتباه درمتن او آمده ـ اما در ترجیح «حافظ را کنون» که ضبط پ است، چنین نوشته:

«با «کنون» معنی بیت کاملاً مشخص است. در حالی که با انتخاب «اگر» مصرع دوم به هیچ وجه پاسخگوی مصرع اول و تمام کنندهٔ معنی نیست».

به نظر می رسد درست به عکس نظر ایشان ضبط «کنون» دو مصرع را بی ارتباط و گسسته معنی می سازد، اما با «اگر» پیوند مصرعها روشن ومفهوم بیت آشکار است، یعنی اگر آهنگ رباب هرلحظه به گوش زهره می رسد و زهره مشتری آهنگ رباب است، آن ماه (معشوق) نیز مشتری غزلهای حافظ خوشگوی خوشخوان است.

۶ـ ۹/۲۰:

زبان کلك تو حافظ چه شکر آن گوید
که گفتهٔ شکرینت برند دست به دست

نوشته اند: «در هر سه نسخهٔ ما «گفته سخنت» ضبط شده و چون درست به نظر نرسید «گفتهٔ شکرینت» را از یك نسخهٔ کهن انتخاب کردیم...»

درست است که «گفتهٔ سخنت» به ظاهر حشوی ناروا است و بافشرده گویی حافظ ناسازگار، اما چون در دههٔ نسخه های قدیمی به همین شکل آمده است، می توان احتمال داد که صورت اصلی آن تحریف شده ونسخه نویسی احتمالاً اهل ذوق، آن را به «گفتهٔ شکرینت» تبدیل کرده است.

اما اینکه صورت اصلی آن چه بوده است؟ درست دانسته نیست، آیا در اصل «سفتهٔ سخنت» بوده؟ به ویژه اینکه «سفته» واژه ای ایهامی و دو معنایی است، هم به معنی اوراق و نوشته های بهادار و دراین معنی کنایه است از برگه ها و ورق هایی که شعر حافظ برآنها نوشته می شده است، وهم به معنی مروارید پرداخته و تراش خورده، که حافظ بارها سخن خود را به آن مانند کرده است. مانند: «غزل گفتی و درسفتی بیا و خوش بخوان حافظ»، «چو سلك درّ خوشاب است شعر تو حافظ» و «باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر...» و دراین هر دومعنی با «دست به دست بردن» سخت تناسب دارد. نیز با کنایه به معنی سخن تر و تازه نیز هست. افزون براینها هم آغازی آن با «سخن» نیز آن را به شیوهٔ واج آرایی حافظانه نزدیك می سازد، همشکلی آن با «گفته» که ضبط همهٔ نسخه ها است. [همره با نو بودن این ترکیب نیز امکان تحریف رابسیار پذیرفتنی می سازد] یا «سختهٔ سخنت» ؟ [به ویژه اینکه تعبیر «سخن سخته» تعبیری رایج بوده است] و یا «رقعهٔ سخنت»؟ [به ویژه با اشارت و شباهتی که دارد باعبارت معروف سعدی در دیباچهٔ گلستان «رقعهٔ منشآتش چون کاغذ زر می برند» که دراین صورت مانند احتمال «سفته» با «کلك» نیز تناسب شاعرانه ای خواهد داشت] گویا در برخی از نسخه های چاپی نیز «تحفهٔ سخنت» آمده است، که از نظر مفهوم و نیز ازنظر همشکلی تحریف انگیز با «گفته» پذیرفتنی است. به هرحال گمان دارم «سفتهٔ سخنت» با شیوهٔ حافظ بیشتر موافق باشد، احتمال تحریف آن نیز از دیگر احتمال ها بیشتر است.

۷ـ ۷/۲۷:

با ده ومطرب و گل جمله مهیاست ولی
عیش بی یار مهنّا نشود یار کجاست

با اعتراف به این که در همهٔ نسخه های مأخذ او در مصرع دوم به جای «مهنّا» مانند مصرع اول «مهیّا» بوده است، آن را نپسندیده و با استفاده از یك نسخهٔ خوش خط مورخ ۱۳۰۴!! «مهنّا» را «به طور مسلّم درست و با طرز کار حافظ منطبق» دانسته است. اما به گمان ما همان «مهیّا» درستتر است، زیرا مقصود این نیست که با بودن باده و مطرب وگل عیش ما آماده و مهیّاست اما گوارا و مهنّا نیست، بلکه مقصود این است با اینکه اسباب عیش همه مهیّات و آماده اند، ولی عیش ما مهیّا و آماده نیست، زیرا باده و مطرب و گل علت ناقصهٔ عیشند. ویار علّت تامهٔ آن، به همین دلیل بی یار عیش ماآماده نمی شود، پس یار کجاست تاعیش مارا مهیّا کند. تکرار مهیّا در دومصرع همراه با تضاد نفی واثبات نیز بی لطف نیست.

۸ـ ۱/۴۶:

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است
صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است

«می ناب» ق و پ را بر «می صاف» خ ترجیح داده اند، به این دلیل که «ناب بودن، صفت ویژهٔ می است و ممکن است شرابی صاف باشد ولی ناب نباشد. اما با توجه به این که «صاف» مقابل «دُرد» و تقریباً مترادف با «ناب» است. این توجیه چندان موجّه نمی نماید، افزون براین «صاف» به دلیل هم آغازی با «صراحی» و «سفینه» درصدای «س» و هم حرفی با «سفینه» در حرف «ف» موسیقی و گوشنوازی بیت را می افزاید.

۹ـ ۳/۷۱:

بستهٔ دام وقفس باد چو مرغ وحشی
طایر سدره اگر در طلبت سایر نیست

«سایر نیست» پ را بر «طایر نیست» ق و خ مرجح دانسته اند به این دلیل که تکرار طایر گیرا نمی باشد، با اینکه تکرار طایر دراینجا تکراری هنری وبلاغی و درنتیجه دارای گیرایی است زیرا هم با طایر آغاز مصرع جناس تام دارد، و هم تکرار آن درآغاز و پایان مصرع گونه ای صنعت بدیعی است. با نام «ردالعجز علی الصدر» و هم سبب می شود موسیقی و طنین «ط» با تکراری سه باره در طول افزونی یابد، از اینها گذشته، وصف پرنده به طیران و پرواز از وصف آن به سیران و حرکت مناسبتر و ذوق پذیرتر است.

۱۰ـ ۴/۷۱:

عاشق مفلس اگر قلب دلت کرد نثار
مکنش عیب که برنقد روان قادر نیست

«قلب دلت» خ را بر «قلب دلش» ق ترجیح داده اند، با این توجیه که «مرجع ضمیر در قلب دلت معلوم و در قلب دلش نامعلوم است» که توجیهی ناموجه و ترجیحی نامرجح می نماید، زیرا مرجع ضمیر «ش» در «قلب دلش» یعنی «عاشق مفلس» به همان اندازه آشکار است، که مرجع ضمیر «ش» در عبارت «حسن اگر درسش را می خواند...» مفهوم بیت نیز با این ضبط کاملاً آشکار است و ترتیب کلام نیزطبیعی و درست، اما با پذیرش «قلب دلت» بیت از ابهام وتعقید خالی نیست وچه بسا که خواننده ای بالأخره جابجایی ضمیر و ترتیب طبیعی مصرع یعنی «عاشق مفلس اگر قلب

■ حافظ پژوهان پذیرفته اند که همهٔ این اختلافها را نباید کار نسخه نویسان پنداشت، بلکه باید بسیاری از آنها را کار خود حافظ دانست که به دلیل هرچه هنری تر ساختن سخن خویش، حتّی پس از انتشار غزلی، در آن تجدیدنظر می نموده است و یا با تغییر سلیقه های هنری، سروده های پیشین خود را دگرگون می کرده و انتشار این شکلهای تغییر یافته، همراه با صورتهای نشر یافتهٔ پیشین، چندگونگی سخن او را سبب می شده است.

دل نثارت کرد» را در نیابد.

۱۱ـ ۵/۷۶:

غلام نرگس جمّاش آن سهی قدم
که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

«سهی قد» خ را بر «سهی سرو» ق و پ ترجیح داده وگفته اند: «آنچه در مصرع دوم به سهی قد نسبت داده شده، ذی روح بودن او را ایجاب می کند و برای «سهی سرو» که غیر ذی روح است ظاهرا قابل اطلاق نیست». توجیهی سخت غریب و نسنجیده است، زیرا سهی سرو استعاره از معشوق بالا بلند خوش قد وقامت است و بنابراین ذی روح، افزون براین با تکرار «س» موسیقی سخن را دلپذیرتر می سازد.

۱۲ـ ۴/۷۷:

به می عمارت جان کن که این جهان خراب
برآن سر است که از خاك ما بسازد خشت

«عمارت دل» ق و پ را از «عمارت جان» خ شایسته تر دانسته اند. به این دلیل که «دل خرابی پیدا می کند و نیازمند عمارت می شود» با توجه به ترادف و هم معنایی دل و جان در اینگونه موارد که مراد از هر دو بُعد باطنی و غیر مادی آدمی است، جایی برای این توجیه باقی نمی ماند، اما جناس و هم آغازی «جان» و «جهان» می تواند وجه ترجیح «جان» بر «دل» باشد.

۱۳ـ ۱/۸۰:

دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت
بشکست عهد و ز غم ما هیچ غم نداشت

«بشکست عهد و ز غم ما» ق را شیواتر از «بشکست عهد و از غم ما» خ دانسته اند، با اینکه بی تردید ضبط خ هم خوش آهنگ تر است و هم، پیوند جملات را بهتر می سازد.

۱۴ـ ۴/۹۰:

امروز که در دست توام مرحمتی کن
فردا که شوم خاك چه سود اشك ندامت

«فردا که شوم» ق و پ را بر «فردا که شدم» خ ترجیح داده اند، به این دلیل که فردا در زمان آینده است و با فعل «شدم» همزمان نیست. اما با توجه به این که بیان مضارع حتمی الوقوع به صورت ماضی از قواعد بلاغی قابل توجهی است که سخن گزاران بلیغ را بدان عنایتی بوده است، نادرستی این توجیه، و نیز «ترجیح شدم» بر «شوم» آشکار می شود. حافظ، خود در موارد دیگری نیز بر بنیاد همین قاعده بلاغی، ماضی را به جای مضارع به کار برده است مانند: «زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد...» (چه شد به جای چه شود)، «این چه عیب است کز آن عیب خلل خواهد بود / ور بود نیز چه شد مردم بی عیب کجاست» (چه شد به جای چه شود)، نیز در بیت معروف و بحث انگیز حافظ «فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش...» (شد به جای شود) و نمونه های بسیار دیگری.

۱۵ـ ۶/۱۲۳:

دیده ام آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

«دیده ام آن» پ را بر «دیدم و آن» ق و خ ترجیح داده اند، با این توجیه که «دیده با چشم مرادف شده و با نگاه در مصرع دوم ارتباط دارد و به معنی تجربه کردم نیز هست» باید گفت: «دیدم» نیز با چشم و نگاه تناسب دارد، به معنی تجربه کردم نیز می تواند باشد. و بنابراین از «دیده ام» چیزی کم ندارد. اما آنچه «دیدم و ...» را ترجیح حتمی می دهد، کاربرد ویژه ای از «واو» است که از شیوه های ایجاز و فشرده گویی است و جای چند فعل و دست کم یك فعل و «که» ربط را می گیرد. دیدم و دانستم و دریافتم و به این نتیجه رسیدم که... از این رو دکتر «شفیعی کدکنی» آنرا «واو» حذف و ایجاز نام داده است. این «واو» در سخن خود حافظ چند نمونهٔ دیگر نیز دارد، مانند:

قیاس کردم و آن چشم جاودانهٔ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چو شبنمی است که بر بحر می کشد رقمی

و پیش از حافظ در سخن سعدی، مانند:

عهد تو و توبهٔ من از عشق
می بینم و هر دو بی ثبات است

یا:

نیازمندی من در قلم نمی گنجد
قیاس کردم و زاندیشه ها وراست هنوز

۱۶ـ ۶/۱۲۴:

علم و فضلی که به چل سال به دست آوردم
ترسم آن نرگس مستانه به یکجا ببرد

در ترجیح «نرگس مستانه» ق و پ بر «نرگس ترکانه» خ نوشته اند: «نرگس مستانه که در اشعار، سابقهٔ ذهنی دارد بر نرگس ترکانه که سابقه ندارد مرجّح است. نیز نرگس را به جهة مشابهت با چشم مست، مستانه گفته اند امامناسبتش باترکانه معلوم نیست». باید گفت هرچند به دلیل تکرار «س» آهنگ «نرگس مستانه» خوشتر است، اما چون سخن از غارت یکجای علم و فضل چل ساله است، «ترکانه» مناسب تر می نماید، زیرا یغما و غارتگری ویژگی زبانزد ترکان است، و همین است مناسبت ترکانه با نرگس مست و مراد از آن چشم غارتگر و نگاه یغما پیشهٔ معشوق است. در بارهٔ سابقه نداشتن این ترکیب نیز باید گفت: وصف چشم به ترکانگی در سخن حافظ و دیگران پیشینه نیز دارد. حافظ، خود می گوید:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
چرا که شیوهٔ آن ترك دل سیه دانست

دل که ترك «دل سیه» مصرع دوم همان «نرگس ساقی» در مصرع اول است. مولانا نیز می گوید: پیش آن چشم های ترکانه بنده ای و کمینه هندویی (دیوان شمس ج ۷ ص ۲۸)

عماد فقیه نیز می گوید:

خونم مکن حواله به ترکان چشم مست
هرگز به ترك مست دهد هیچکس برات

(دیوان ص ۷۹)

ابن یمین نیز می گوید:

مرا ترکانه چشم او به مستی گر جفاها گفت
چرا در تاب شد زلفش جفاگر گفت ما را گفت

(دیوان ص ۲۱۱)

یا:

گرچه با ترکانه چشم مست او دارم عتاب
هست بی حاصل چو حظ هندویی برسطح آب

(ص ۱۸۷)

یا:

چشم ترکانهٔ تو برد به یغما دل خلق
چه عجب باشد اگر ترك بود یغمایی

(ص ۳۱۰)

یا:

از ترکتاز چشم تو پیوسته می رسد
بر دل زتاب هندوی زلفت تطاولی

(ص ۲۹۴)

افزون براین نو بودن این ترکیب یا تعبیر به شرط زیبایی و ذوق پذیری، خود یك امتیاز است و اگر بنا باشد ترکیب یا تعبیری را به دلیل بی سابقگی مردود یا مرجوح بدانیم دیگر زمینه ای برای ابتکار و نوآوری نمی ماند، و راستی با چنین بینشی، تکلیف نوآورانی چون خاقانی ونظامی و ... با آن همه ترکیب و تعبیرهای نو و بی سابقه چه می شود؟

۱۷ـ ۶/۱۵۷:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود
کان شاهد بازاری وین پرده نشین باشد

با اعتراف به این که در همهٔ مآخذ در مصرع دوّم «این» بر «آن» مقدم بوده است، این ترتیبی را درست ندانسته و با این توجیه که: «پرده نشین به گل و شاهد بازاری به گلاب برگشت دارد» آن را تصحیح ذوقی کرده اند. اما چنین می نماید که همان ضبط نسخه ها درست است و تصحیح ایشان تغلیط، یعنی پرده نشین گلاب است که در پردهٔ شیشه و جاهای پوشیدهٔ محفوظ چون مغازه و ... نگهداری می شود. و شاهد

بازاری «گل» است که همه جا در کوچه و باغ و بازار و دست این و آن خودنمایی و جلوه گری می کند. گویا، این که گلاب در بازار خرید و فروش می شود سبب شده تا کسانی آن را شاهد بازاری بپندارند، در حالیکه شاهد بازاری کنایه ای است به معنی آشکار و بی‌پرده، درست عکس پرده نشین و مستور.

این نیز گفتنی است که اگر نظر ایشان در بارهٔ پرده نشین و شاهد بازاری نیز درست می بود، نیازی به دست بردن در نسخه‌ها و جابجایی «این» و «آن» نبود، زیرا در این صورت تقسیم ولف و نشر به کار رفته در بیت از گونهٔ «مشوش» می بود نه از گونهٔ «مرتب».

۱۸ـ ۹/۱۷۷:

حافظ از شوق رخ مهر فروغ تو سوخت
کامکارا نظری کن سوی ناکامی چند

نوشته اند: «مهر فروغ ق و پ بر مهر فروز خ مزیت دارد زیرا مهر فروغ وصف موصوفی است که فروغش به خورشید می ماند، ولی مهر فروز توصیف کسی است که فروزنده و روشنایی بخش خورشید است که این دور از ذهن و اغراقی نا دلنشین می باشد».

به گمان ما مزّیت با «مهر فروز» است، زیرا افزون براین که مهر فروز یعنی کسی یا چیزی که دارای فروز وفروغی چون فروزوفروغ خورشید است (و از این رو با مهر فروغ تفاوتی ندارد، که فروزهمان فروغ است) ایهامی ظریف نیز دارد، به این معنی که چهرهٔ تو برافروزنده و ایجاد کنندهٔ مهر و محبت نیز هست. و شاید به دلیل همین ایهام، حافظ «مهر فروغ» متداول را به «مهر فروز» غیر متداول تغییر داده است و با این تغییر هم ترکیبی ایهامی با بار معنایی بیشتری پدید آورده و هم ترکیبی نو، برگنجینهٔ ترکیبهای فارسی افزوده است (اگر پیش از او سابقه نداشته باشد).

۱۹ـ ۶/۱۸۵:

حالیا عشوهٔ ناز تو ز بنیادم برد
تا دگر باره حکیمانه چه بنیاد کند

«عشوهٔ ناز» ق و پ را بر «عشوهٔ عشق» خ به دلیل زیبائی و مأنوس بودن به ذهن ترجیح داده اند، اما «عشوهٔ عشق» هم ترکیبی زیبا و ذوق پذیر است و هم به دلیل جناس و هم حرفی «عشوه» و «عشق» آهنگی بس خوشتر و گوشنوازتر دارد. همانگونه که از نظر معنایی نیز زیبا و ذوق‌پذیر است، نامأنوس و ذهن ناآشنا نیز نیست و در سخن خود حافظ و دیگران سابقه دارد.

حافظ، خود این دو واژه را به صورت گسسته در این بیت به کار برده است:

آن عشوه داد عشق که مفتی زره برفت
وآن لطف کرد دوست که دشمنش حذر گرفت

به همان صورت ترکیبی نیز در این بیت سنایی (دیوان ص ۹۵۲) آمده است:

از عشوهٔ عشق تو بجستیم یکی دم
وزخار خمار تو همه ساله چو مستیم

۲۰ـ ۸/۲۰۳:

آه از آن جورو تظلم که در این دامگه است
و آه از این ناز و تنعم که در آن محفل بود

جای صفت‌های اشاره را در آغاز هر دو مصرع نادرست دانسته و به گونهٔ نقل شده تصحیح و جابجا کرده اند.

به نظر ما این جابجایی، نابجا می نماید. و با توجه

■ با توجّه به اینکه یکی از معانی و مصادیق خیال، صورتهایی است که در خواب دیده می‌شود، آشکار می‌گردد که در خواب دیدن خیال دوست کاملاً بامعناست. افزون بر این، هم آغازی خیال با خواب ـ که هم افزون کنندهٔ موسیقی سخن است و هم تصویر گر خُرخُرِ شخص خفته ـ امتیاز دیگری به شمار می‌آید.

به این که مصرع اول اشارت دارد به جور و تظلم‌های این دنیا و مصرع دوم به ناز و تنعم‌های دوران وصال در عالم ارواح، همان دورانی که در آغاز غزل با «یاد باد آنکه سرکوی توام منزل بود...» از آن یاد شده، مناسب تر این است که هر دو اشارهٔ مصرع اول «این» و هر دو اشارهٔ مصرع دوم «آن» باشد. زیرا «این» برای اشارهٔ نزدیک و «آن» برای اشاره دور است. و پیداست که دنیا و ستم‌های آن که دردسترس است با اشارهٔ نزدیک تناسب دارد و دوران وصال پیشین و ناز و تنعم‌های آن (حتی اگر آن را نه عالم ارواح که وصالی پیشین و دنیایی بدانیم) چون فعلاً دردسترس نیست با اشارهٔ دور مناسب است.

۲۱ـ ۵/۲۱۰:

از چنگ منش اختر بدمهر به در برد
آری چه کنم فتنهٔ دور قمری بود

«دولت دور قمری» را که در همهٔ مآخذ او بوده «به طور مسلم غلط» دانسته! و با استفاده از چابهای دیگر «فتنهٔ دور قمری» را به جای آن نهاده اند. اما توجه به شیوهٔ طنزآوری حافظ و بیان مقصود از راه استعارهٔ تهکمیه و با طنز و تسخر زنگی را کافور نامیدن، آشکار می کند که «فتنه دور قمری» تعبیری است معمولی و غیرهنری اما «دولت دورقمری» تعبیری است، طنزآلود و نیشدار و هنرمندانه، هم‌آغازی آن با «دور» و هم حرفی آن با «بود» در حرف دال نیز از نظر موسیقایی امتیاز دیگری است.

۲۲ـ ۹/۲۱۲:

دی عزیزی گفت حافظ می‌خورد پنهان شراب
ای عزیز من گناه آن به که پنهانی بود

نوشته اند: «گناه آن به» پ بر «نه عیب آن به» ق و خ برتری دارد، زیرا هم شیواتر است و هم می‌خوردن بیشتر به گناه تعبیر می شود تا عیب... باید گفت اولاً عیب با مفهوم گسترده‌ای که دارد شامل گناه نیز می شود، یعنی هر گناهی عیب نیز هست، ثانیاً و مهمتر، بافت استفهامی ق و خ فصاحت و دلپذیری بیت را بسی افزون می کند.

۲۳ـ ۷/۲۲۳:

گفتم روم به خواب و بینم جمال دوست
حافظ زآه و ناله امانم نمی‌دهد

«جمال دوست» ق رابر «خیال دوست» خ ترجیح داده اند، با این توجیه که: «در خواب دیدن خیال دوست بی‌معنی می باشد».

اما با توجه به اینکه یکی از معانی و مصادیق خیال، صورت‌هایی است که در خواب دیده می شود آشکار می گردد که در خواب دیدن خیال دوست، کاملاً با معنی است. افزون براین، هم‌آغازی خیال با خواب ـ که هم افزون‌کنندهٔ موسیقی سخن است و هم تصویرگر «خرخر» شخص خفته ـ امتیاز دیگری به شمار می آید.

۲۴ـ ۷/۲۲۸:

بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر
باغ شود سبز و سرخ گل به درآید

«سرخ گل» پ را بر «شاخ گل» ق و خ ترجیح داده، به این دلیل که «بلبل، عاشق گل سرخ است و «باغ شود سبز» با سرخ گل، بیشتر تناسب دارد». و چون «به برآید» همهٔ نسخه‌ها را با «گل» بی تناسب دانسته، آن را به «به درآید» تغییر داده است. با اینکه همین «به برآید» همهٔ نسخه‌ها خود قرینه ای ترجیحی است برای درستی «شاخ گل». افزون براین چون «به برآید» پذیرای دو مفهوم بارور شدن و به آغوش آمدن است بیت را با ایهام نیز همراه می کند، و ایهام شگردی هنری است که برای حافظ سخت عزیزتر است از رعایت تناسب معمولی «سرخ» و «سبز».

۲۵ـ ۳/۲۳۸:

یا رب کجاست محرم رازی که یك زمان
دل شرح آن دهد که چه گفت و چها شنید

«چه گفت و چه‌ها شنید» ق را از «چه دید و چه‌ها شنید» خ مناسبتر دانسته است، با اینکه هم‌آوایی و هم پایانی «دید» و «شنید» به یقین آهنگ سخن را گوشنوازتر و دلپذیرتر می نماید، این مفهوم لطیف و مناسب را نیز به بیت می دهد که محرم رازی کو تا دل از دیده ها و شنیده های رازآمیز خود با او سخن گوید.

۲۶ـ ۲/۲۴۹:

از دست غیبت تو شکایت نمی کنم
تا نیست غیبتی نبود لذت حضور

«نبود لذت» ق و خ را از «ندهد لذتی» پ فصیح تر دانسته است. آیا آهنگ زیبا و موسیقی گوشنواز ضبط پ که پیامد و معلول سجع (هم‌آوایی) و هم پایانی «غیبتی» و «لذتی» است این ضبط را ترجیح نمی‌دهد؟

۲۷ ـ ۳/۲۵۱:

نعیم هر دو جهان پیش عاشقان به جوی
که آن متاع قلیل است و این عطای کثیر

ضبط بیت را در نسخه‌های مأخذ خود درست ندانسته و ضبط نقل شده را که درست دانسته از چاپ پژمان برگزیده است. اما به نظر ما که پشتوانهٔ نسخه‌ای نیز دارد، ضبط مصرع دوم باید اینگونه باشد: «که این متاع قلیل است و آن عطای حقیر».

«عطای حقیر» خ بر «عطای کثیر» از این رو ترجیح دارد که مراد، تحقیر و کوچک شماری دنیا و آخرت است از نظر عاشق و این با «عطای کثیر» تناسبی ندارد. «متاع قلیل» نیز کنایه از دنیاست و دنیا محسوس است و دردسترس با اشارهٔ نزدیك «این» تناسب دارد، همانگونه که «عطای حقیر» که مربوط به قیامت است و فعلاً دور از دسترس، با اشارهٔ دور «آن» مناسب است.

۲۸ ـ ۲/۲۵۵:

فرخنده باد طالع نازت که درازل
ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز

به جای «طلعت ناز» که ضبط هر سه نسخهٔ او بوده است «طالع ناز» را از نسخه‌ای دیگر پسندیده و برگزیده است، به این دلیل که «طالع» یعنی ستارهٔ بخت با «فرخنده باد» و «درازل» تناسب بیشتری دارد. اما گمان می کنم «طلعت» به معنی چهره به قرینه «قد» در مصرع دوم متناسب‌تر باشد، افزون براینکه ترکیب «طالع ناز» نیز، چندان گیرا و گویا نمی نماید.

۲۹ ـ ۴/۲۶۸:

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغی است
به یاد نوگل این بلبل غزلخوان باش

نوشته‌اند: «با اینکه ضبط هر سه نسخهٔ مأخذ ما و نیز بسیاری چاپ‌ها ـ زبور عشق نوازی ـ است اما به نظر ما ـ رموز عشق نوازی ـ که در دیگر چاپها و نسخه‌ها آمده صحیحتر، شیواتر، آشناتر به ذهن، متناسب با فحوای شعر و دور از غرابت است»

باید گفت: «رموز عشق نوازی» هر چند به تنهایی ترکیبی صحیح و شیوا می تواند باشد، اما در اینجا به قرینهٔ انتساب و پیوند آن با «مرغ» و «بلبل»، سخت بی تناسب و نابجا می نماید و درست و مناسب همان «زبور عشق نوازی» است، زیرا «زبور» که نام کتاب حضرت داود (ع) است (و گفته‌اند که آن کتاب مجموعه‌ای از سرودهای آسمانی بوده که حضرت داود آن‌ها را با صدای خوش خویش همراه با آهنگ می‌خوانده است) مجازاً به معنی نغمه و سرود و ترانه نیز به کار می‌رود. و در همین معنی است که با مرغ نغمه سرا و بلبل غزلخوان پیوند و تناسب می یابد. حافظ نیز با تکیه بر همین نکته می گوید: زبور عشق را نواختن و نغمهٔ عشق را ساز کردن نه کار هر مرغ که کار بلبل غزلخوان است و بر همین پایه است که از معشوق چون گل می خواهد تا از دیگران که مرد عشق نیستند ببرد و تنها نوگل او باشد که بلبل غزلخوان عشق و مرغ نغمه سرای زیبایی است.

۳۰ـ۱/۲۷۰

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش
وین زهد خشك را به می خوشگوار بخش

«زهد خشک» ق و پ را بر «زهد تلخ» خ از این جهة ترجیح داده‌اند که «همواره زهد در ادب فارسی به خشکی وصف شده است نه تلخی».

به نظر ما تقابل و برابری «زهد تلخ» با «می خوشگوار» آشکارا «زهد تلخ» را ترجیح می‌دهد. به ویژه اینکه برابر سازی «تلخ» و «خوش» از شیوه های مورد علاقه حافظ است. نوبودن این ترکیب که تعبیری رندانه و ایهام آمیز است، نیز امتیاز دیگری است.

۳۱ـ۱/۲۷۶:

چو برشکست صبا زلف عنبر افشانش
به هر شکسته که بگذشت تازه شد جانش

«بگذشت» پ را بر «بپوست» ق و خ ترجیح داده اند به این دلیل که فاعل «بگذشت» باد صبا است و باد «گذر کردنی» است نه «پیوستنی».

اما با توجه به این که پیوستن به کسی یا چیزی یعنی ملحق شدن به او، آشکار می شود که نسبت پیوستن ـ یعنی رسیدن باد صبا به زلف ـ هیچ اشکال معنایی ندارد، اما از نظر هنری «پیوستن» بر «بگذشتن» برتری دارد زیرا هم ایهام تضاد ظریف و حافظانه ای دارد با «شکست» و «شکسته» و هم اشتراك آن با «شکسته» در حرف «س» و تقارن و هم آوایی این دو «س» با «ز» و «ش» در «تازه شد» موسیقی بیت را بسی گوشنواز تر و دلپذیرتر می سازد.

۳۲ـ۳/۲۷۷:

زتاب آتش سودای عشقش
بسان دیگ رویین می‌زنم جوش

بی هیچ دلیلی «دیگ روئین» پ را بر «دیگ دائم» ق وخ ترجیح داده‌اند. با اینکه ترکیب «دیگ روئین» نه چندان ذوق پذیر است و نه روئین بودن در دیگ در مقصود شاعر اثری دارد ـ اگر نگوییم حشوی غیر حافظانه است اما «دائم» افزون بر اینکه حشو نیست و با تأکید و اغراق، همیشه جوشی شاعر را بیان می کند، به دلیل هم آغازی با «دیگ» امتیاز موسیقایی نیز دارد. این نیز گفتنی است که ترکیب «دیگ رویین» را سعدی نیز در این بیت به کار برده است:

دل سنگینت آگاهی ندارد
که من چون دیگ رویین می‌زنم جوش

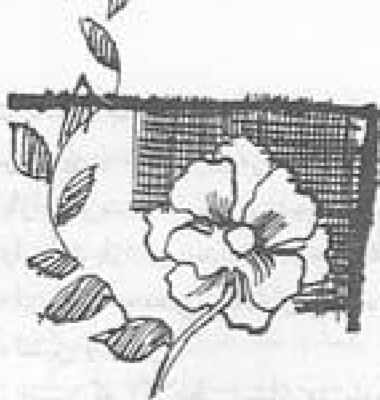
(کلیات سعدی ۴ جلدی، چاپ اقبال، ج ۳ ص ۲۵۸) که تقابل آن با «دل سنگین» در مصرع اول لطفی دارد که حشو بودن آن را جبران می کند. و حافظ نیز شاید نخست همین ترکیب را از سعدی گرفته و در غزلی هم وزن و قافیه با غزل سعدی به کار برده، و بعدها به دلیل یاد شده آنرا به گونهٔ «دیگ دائم» تغییر داده است.

۳۳ـ۱/۲۸۲:

ای همه جای تو مطبوع وهمه جای تو خوش
دلم از عشوهٔ یاقوت شکر خای تو خوش

«عشوهٔ یاقوت» خ را از «عشوهٔ شیرین» ق و پ ارجح دانسته‌اند، به این دلیل که «مراد از یاقوت، لب معشوق است که شکر خایی می کند».

باید گفت: افزون بر اینکه واژهٔ «یاقوت» در بافت مصرع، وصله‌ای ناهمرنگ می نماید، تعبیر «عشوهٔ لب» نیز چندان شیرین و ذوق پذیر نیست. اما «عشوهٔ شیرین» هم تعبیری شیرین و دلپذیر است، هم خوش



آوا و گوشنواز و نیز همآهنگ با بافت مصرع. مفهوم «عشوهٔ شیرین شکرخای» نیز گویا این باشد که عشوهٔ تو آنچنان شیرین است که گویی شکرخائی می کند. با ایهام به اینکه شکر را می خاید و از میدان به در می برد، یعنی در شیرینی بر آن غلبه دارد. تقریبا نظیر اسناد «مشکسایی» به زلف معطر و سیاه در مصرع «تاب بنفشه می دهد طره مشکسای تو».

۳۴ـ۶/۳۱۲:

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج مراد
که من این خانه به سودای تو ویران کردم

در ترجیح «گنج مراد» پ و خ بر «گنج روان» ق نوشته‌اند: «گنج در خاك پنهان است و روان نیست». که باید گفت:

«روان» واژه‌ای است ایهامی، هم به معنی جان و هم به معنی رونده. و بنابر این «گنج روان» یعنی معشوقی که چون گنج در جان و دل عاشق جای دارد. با ایهام به این معنی که معشوق گنجی است که بر خلاف دیگر گنجها که ساکن و بی حرکتند، روان و رونده نیز هست (نظیر: سرو روان) همچنین ایهام گونه‌ای دارد به «گنج قارون» که همراه با خود او در زمین روان و فرو رونده بوده است.

۳۵ـ۴/۳۱۹:

منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن
از نی کلك، همه قند و شکر می‌بارم

«قند و شکر» ق و خ را بر «شهد و شکر» پ ترجیح داده‌اند، به این دلیل که «ازنی، قند و شکر می ریزد نه شهد». گویا از یاد برده‌اند که سخن از نی کلك است و از نی کلك، نه قند می ریزد نه شهد. اما وقتی پای سحر و افسون در میان باشد (منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن) و در دنیای خیالپردازیهای شاعرانه، از نی کلك هم قند می ریزد و هم شهد. افزون براین هم آغازی «شهد» و «شکر» نیز ازنظرموسیقایی با

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد
اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند

دوگانگی «شهد» (عسل) و «شکر» نیز با ایجاز و فشرده گویی حافظ مناسبتر است از «قند و شکر» که تقریباً یك چیزند.

۳۶ـ۶/۳۲۵:

به جز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس
عزیز من که به جز باد نیست همرازم

بی‌هیچ دلیلی «همراز» پ وخ را بر «دمساز» ق ترجیح داده‌اند. اما ایهام تناسب و ترادف «باد» با «دم» در «دمساز» آن را حافظانه‌تر می نماید. درضمن پذیرای این ایهام نیز هست که: من بی‌حاصل، دست خالی و باد به دستم.

۳۷ـ۵/۳۳۴:

اگر زخون دلم بوی مشك می آید
عجب مدار که همدرد آهوی ختنم

«بوی مشک» پ را بر «بوی شوق» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که «شاعر صریحاً در مصرع دوم خود را همدرد آهوی ختن می‌داند و مشک از خون‌دل آهوست». باید توجه داشت که اگر از خون دل عاشق بویی بیاید، همانا بوی شوق و عشق است نه بوی مشک. مقصود شاعر نیز این است که من و نافهٔ ختن همدردیم. زیرا کار ما، هردو خون خوردن است و به همین دلیل خون ما هردو بویناک است، یکی بوی شوق و دیگری بوی مشک می‌دهد. از این توجیه نیز معلوم می‌شود که عاشق با نافهٔ آهو همدرد است نه با خود آهو، زیرا خون خوردن کار نافه است نه کار آهو و به همین دلیل در مصرع دوم ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «نافه ختن» درست است نه ضبط نسخهٔ فرزاد (آهوی ختن) که مصحح آن را برگزیده است.

۳۸_۷/۳۳۹:

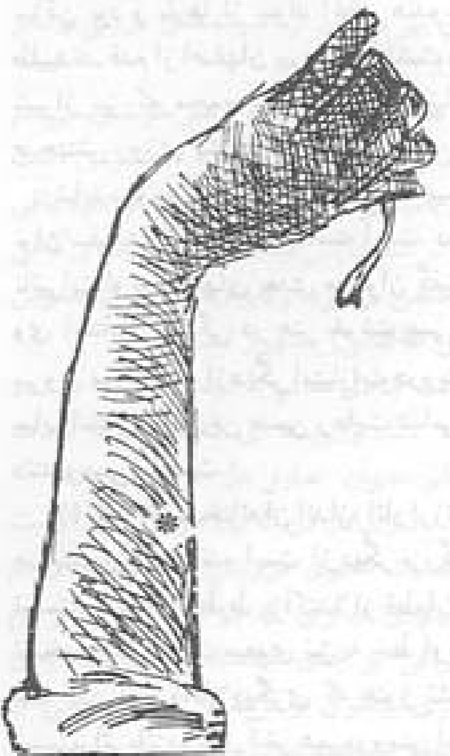
دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی
من نه آنم که دگر گوش به تذکیر کنم

«تذکیر» پ را بر «تزویر» ق و خ ترجیح داده است با این توجیه که «کار واعظ تذکیر است و با دور شو ای واعظ... تناسب بیشتری دارد». به نظر ما به حتم «تزویر» حافظانه‌تر است، زیرا اولاً وعظ واعظ از دید رندی چون حافظ «تزویر» است، و اینگونه برخورد با واعظ و زاهد از ویژگیهای رندانه حافظ است، و دیگر اینکه واژه «تذکیر» به دلیل تداعی ناخوشی که برای فارسی زبانان دارد با زبان عفیفانه حافظ سازگاری ندارد.

۳۹_۶/۳۴۶:

جهان پیری است بی‌بنیاد از این فرهاد کش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم

با اینکه ضبط هر سه نسخه مأخذ «جهان پیر است و بی بنیاد» بوده، آن را اشکال آمیز دانسته و ضبط متن را از نسخه‌ای خطی مورخ ۱۳۰۴!! برگزیده است. این توجیه ناموجه را نیز با آن همراه کرده است که «ضبط پیراسته و بی‌بنیاد خالی از اشکال نیست، زیرا پیر بودن در این شعر صنعتی همردیف بی بنیاد قلمداد می‌شود و تصور نمی‌رود سخن حافظ این بوده باشد... اما در ضبط پیری است... پیر اسم است که به جای صفت



نشسته و خالی از اشکال است، از نظر فصاحت نیز شعر را استواری می‌بخشد».

با چشم‌پوشی از این اشکال که ایشان «پیر» را اسم جانشین صفت گرفته‌اند [با اینکه بی‌تردید «پیر» صفت است که در ضبط مقبول ایشان به جای اسم نشسته یعنی جهان موجود پیر بی‌بنیادی است و در ضبط مردود ایشان مسند برای جهان است] و نیز با چشم‌پوشی از این اشکال که با تغییر «پیر» به «پیری» همردیفی با «بی‌بنیاد» که مورد اشکال ایشان بود، از میان نمی‌رود زیرا «جهان پیری است بی‌بنیاد» درست برابر است با «جهان پیر بی‌بنیادی است» که در هردو «بی‌بنیاد» با «پیر» همردیف است. نیز با چشم‌پوشی از این اشکال که مگر همردیفی آنها چه عیبی دارد و مگر نه اینکه جهان واقعاً هم پیر است و هم بی‌بنیاد؟ باید گفت همان ضبط نسخه‌های مأخذ درست است، به ویژه اینکه «واو» در «جهان پیر است و بی‌بنیاد» از گونه‌های «واو» حذف و ایجاز است و جای یك عبارت تعلیلی را گرفته است. یعنی جهان پیر است و به همین دلیل پیری و دیرمانی بی بنیاد و سست پایه نیز هست. از نظر وزن و آهنگ نیز بر ضبط «پیری است» امتیاز دارد زیرا در این ضبط صامت «ت» در «است» افزون بر وزن است، و هرچند از نظر عروضی این افزونی غلط نیست و در تلفظ حذف می‌شود و در قصیده‌های سبك خراسانی نمونه‌های بسیار دارد، اما با زبان پخته حافظ سازگار نیست و دستِ کم ترك آن اولیٰ است.

۴۰_۷/۳۴۶:

شب رحلت هم از بستر روم تا قصر حورالعین
اگر در وقت جان دادن تو باشی شمع بالینم

بی‌هیچ دلیلی ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «درقصر» را ناروا دانسته و «تاقصر» را از نسخه‌های جایی دیگر انتخاب کرده است. اما با توجه به اینکه «درقصر حور رفتن» مطلوب است نه «تا قصر حور رفتن»، زیرا «تا قصر حور رفتن» با ورود به آن تلازم ندارد، معلوم می‌شود که همان ضبط نسخه‌های مأخذ که آهنگ خوشتری نیز دارد درست است، با این مفهوم زیبا که اگر در شب رحلت تو بر بالینم باشی مردنم همان و در قصر حور رفتنم همان.

۴۱_۵/۳۹۵:

ناصحم گفت که جزغم چه هنر دارد عشق
بروای خواجهٔ غافل هنری بهتر از این

«خواجهٔ غافل» پ را بر «خواجهٔ عاقل» ق و خ به این دلیل ترجیح داده است که «شیوه سخن نسبت به ناصح تحقیرآمیز است و از این رو عاقل مناسب به نظر نمی‌رسد». با اینکه طنز نیشداری که در «خواجه عاقل» هست تحقیر ناصح را با شدت و تأکید بیشتری همراه می‌سازد و همین طنزآوری رندانه که شگردی هنری نیز هست در ترجیح «خواجهٔ عاقل» بر «خواجهٔ غافل» که بیانی عادی و غیر هنری است، دلیلی آشکار است.

۴۲_۵/۴۲۵:

بنوش می که سبك روحی و لطیف اندام
علی‌الخصوص در آن دم که سرگران داری

با اینکه در همه نسخه‌های مأخذ به جای «اندام»، «مدام» بوده آن را «غیر مناسب و عاری از فصاحت» دانسته و «اندام» را با قید «به طور یقین درست» از چاپ فرزاد برگزیده است. اما قید «علی‌الخصوص در آن دم که سر گران داری» که از قبیل ذکر خاص بعداز عام است، دلیلی است بر ترجیح و دستِ کم مناسب بودن و درست بودن «مدام». به ویژه اینکه «سرگرانی» در لطافت اندام نقشی ندارد و به همین دلیل ذکر اندام در اینجا نامناسب می‌نماید. نیز ایهام تناسب «مدام» با «می» و «سر گرانی» که حافظ بارها آن را به کار گرفته، امتیاز دیگری است.

۴۳_۵/۴۴۸:

تاج شاهی طلبی گوهر دانش بنمای
ور خود از گوهر جمشید و فریدون باشی

در ترجیح «گوهر دانش» پ بر «گوهر ذاتی» ق و خ نوشته‌اند: «یکی از معانی گوهر، اصل و تبار است که جنبه ذاتی دارد، بنابر این وصف ذاتی، چیزی به آن نمی‌افزاید. اما گوهر دانش به معنی سنگ قیمتی علم است که دارا بودنش مایه سرافرازی است».

به گمان ما، همان «گوهر ذاتی» درست‌تر، ذوق‌پذیرتر و شاعرانه‌تر است و با حال و هوای بیت نیز سازگارتر، اشکال یاد شده نیز از بنیاد ویران است و معلول بی‌توجهی به مصرع دوم که قرینه‌ای آشکار است بر این که مراد از «گوهر» در مصرع اول نژاد و تبار نیست، بلکه کنایه است از هنرها و ارزش‌های ذاتی و شخصی، در برابر افتخارات عارضی و نَسَبی که در مصرع دوم به آنها اشاره شده است.

۴۴_۸/۴۶۱:

دوام عیش و تنعم نه شیوه عشق است
اگر معاشر مایی، بنوش جام غمی

«جام غمی» پ را بر «نیش غمی» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که «نیش، نوشیدنی نیست» باید گفت: راست است که در دنیای واقعیت و حقیقت نیش، نوشیدنی نیست اما در دنیای خیال و مجاز که محور اصلی شعر و شاعری است. نیش نیز مانند بسیاری از چیزهای غیرنوشیدنی، نوشیدنی است، وگرنه بیرون از دنیای خیال و مجاز «جام غم» نیز نوشیدنی نیست! یعنی همان اشکالی که ایشان براساس آن «نیش غم» را نادرست دانسته‌اند، در مورد «جام غم» یعنی ضبط مقبول ایشان نیز وارد است، اما آنچه «نیش غم» را به شیوه و شگرد حافظ نزدیکتر می‌سازد، یکی طنزآمیزی نوشیدنِ نیش است، نظیر چشیدنِ عذاب در تعبیر قرآنی: ذُقْ اِنَّكَ اَنْتَ الْعَزِیزُ الْکَرِیم، (دخان/۴۹) و دیگر موسیقی خوش و گوشنواز آن، و سه دیگر قیاس و تضاد «نوش» و «نیش».

۴۵_۷/۴۷۶:

چشمت به غمزه خانه مردم خراب کرد
مخموریت مباد که خوش مست می‌روی

بی‌هیچ دلیلی «غمزه» ق را بر «عشوه» خ ترجیح داده‌اند، با اینکه هم حرفی «چشم» و «عشوه» در حرف «ش» موسیقی سخن را حافظانه‌تر و دلپذیرتر می‌سازد.

گزیده یادداشتها را همین‌جا پایان می‌دهم. با این امید که اینگونه تلاشها و بررسیها بتواند گامی هرچند کوتاه، در فراهم سازی متنی هرچه صحیح‌تر از غزلهای آسمانی خواجه شعر فارسی «شمس‌الدین محمدحافظ» باشد.

● پیرامون زندگی و هنر

درویش عبدالمجید طالقانی

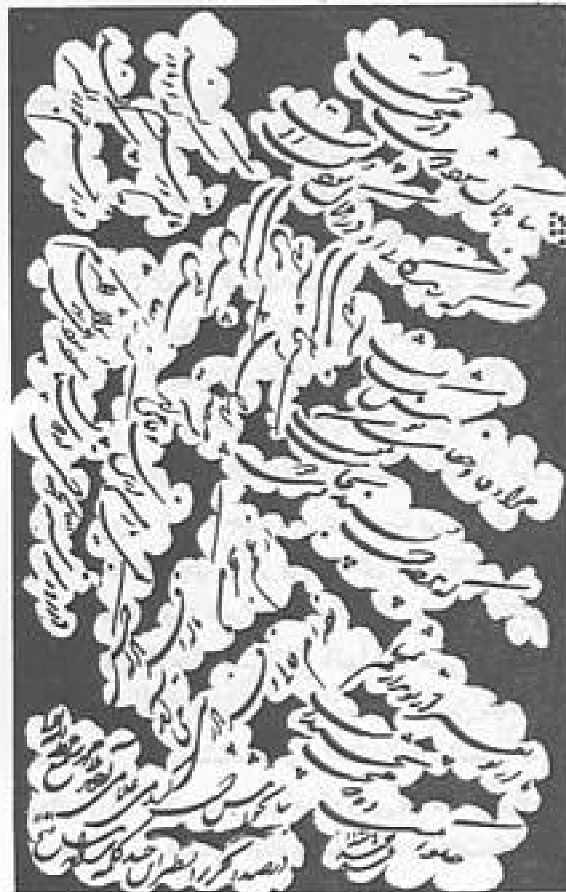
آن بی خطا خطّهٔ خطرا سلطان...

● اسماعیل یعقوبی

تاریکی اسرارآمیز شب همه جا را فراگرفته و نور ضعیف شمع، گوشه و کنارهای اتاق کوچك را روشن کرده است. اتاقی ساده و بی آلایش. آنچه که در نگاه اول چشم بیننده را به خود جلب می کند، اوراق سپیدی است که نقوش و خطوط فراوان بر آنها نقش بسته و در اطراف اتاق پراکنده اند. تنها صدایی که در فضای کوچك این اتاق به گوش می رسد، پژواك لغزش قلمی بر پهنهٔ اوراق است. دستی ضعیف که استادانه و ماهرانه آن را بر سینهٔ کاغذ به حرکت درمی آورد و حروف اسرارآمیز را با هزار چم و خم و صعود و نزول به یکدیگر می پیوندد. در گوشه ای از این اتاق مردی نشسته است که با قلم زدنش بابی جدید و بی نظیر در هنر این آب و خاك گشوده است. نور ضعیف، چهره او را در فضای تاریك روشن اتاق، کم و بیش مشخص کرده است: صورتی نحیف و نزار با موهای افشانده بر شانه ها و محاسنی انبوه بر گونه ها. لبهایش می جنبد و نجواگونه، اسراری را زمزمه می کند:

روضهٔ خلد برین خلوت درویشان است
مایهٔ محتشمی خدمت درویشان است
گنج عزلت که طلسمات عجایب دارد
فتح آن در نظر رحمت درویشان است
حافظ ار آب حیات ازلی می طلبی
منبعش خاك در خلوت درویشان است

... سخن از مردی است که در طول عمر کوتاه اما پرثمرش دربی کسب کمالات صوری و باطنی به توفیقات بی بدیلی دست یافت. اگرچه حیات او بیش از سی و پنج بهار به طول نینجامید و با رفتنش ارادتمندان هنر و معرفت را در آتش فراق خود سوزانید، امّا مایهٔ بسی خوشنودی است که آثار بی نظیری از خود برجای نهاد. او عملاً حضور بی رقیب خود را در حیطهٔ هنر این آب و خاك تا قرنها اعلام کرد به نحوی که تا زمانی که از هنرخوشنویسی نامی برجاست نام درویش نیز باقی خواهد ماند: «درویش عبدالمجید طالقانی». در این مختصر سعی شده است گوشه هایی از شخصیت او مورد بررسی و تحقیق قرار گیرد (اگرچه این مقال از جهات عدیده، ناقص و درنظر ارباب هنر خالی از خطا و اشتباه نیست).



درویش در نیمهٔ قرن دوازدهم (هـ.ق) چون خورشیدی فروزان در آسمان هنر ایران طلوع کرد. دریغا که عمرش بسیار کوتاه بود. وی در حدود سنهٔ ۱۱۵۰ (هـ.ق) در زمان حکومت کریم خان زند در یکی از قرای طالقان موسوم به مهران[۱] چشم به جهان گشود و تا ابتدای نوجوانی در آن خطه زیبا و دلگشا پرورش یافت. شاید او علاوه بر کارهای روزمره، تحصیلات ابتدایی را هم در مکتب خانه زادگاهش به انجام رسانیده باشد. آنچه مسلم است در ابتدای جوانی به قصد تحصیل علوم و کسب معرفت به اصفهان (که در آن زمان مرکز علمی و هنری و فرهنگی بود) عزیمت کرد. آمدن درویش به اصفهان مقدمه ای بود برای دگرگون شدن شخصیت او و قدم نهادن در خطهٔ معرفت و کمال. او در ابتدای ورودش به اصفهان شیفتهٔ صوفیان و سالکان طریق گردید و به زمرهٔ اهل باطن پیوست و تا آخر عمر در کسوت فقر روزگار گذرانید.[۲] او شخصیتی صاحبه طبع و شیرین زبان بود و به کمالات اخلاقی مزین. وی علاوه بر کسب کمالات و پیمودن طریق اهل باطن، علوم متداوله زمان خویش را آموخت و از بزرگان علم ودانش آن سامان استفاده ها برد. درویش علاوه بر این دارای اراده و عزمی راسخ بود که نظیرش را کمتر می توان سراغ داشت: «وقتی چنان به خاطرش گذشت که کسب خطی نماید به اندك مدتی پایهٔ خط شکسته را به جایی گذاشت که مشکل دست دیگری رسد و گوی خوش نویسی از میدان صفحه به در برد»[۳]. در اینجا برای اینکه بتوانیم اجمالاً با شخصیت او آشنا شویم، به دو بعد از شخصیت او اشاره می کنیم:

الف) شخصیت هنری

۱) هنر خوش نویسی: درویش عارف و هنرمندی بود که هنرش را با رموز عرفان درآمیخت. شاید یگانه عاملی که تاکنون درویش را موفق ساخته تا در حیطهٔ هنر زیبای خوش نویسی رقیبی پیدا نکند این باشد که او با دست و قلم هنرآفرینش آنگاه که تك تك حروف را با مهارت تمام بر صحیفه اوراق می نگاشت، سعی داشت در ورای هر صعود و نزولی، رموز باطنی خویش را به نمایش بگذارد. به عبارت دیگر درویش قبل از آن که هنرمند باشد، یك عارف است. خط زیبای او را می توان به گلستانی تشبیه کرد که عطر دل انگیزش همان اسرار باطنی درویش است. می توانم بگویم که هنر درویش سایه ای از عوالم درونی او است. بنابر عقیده ارسطو «هنرمند به سوی کمال مطلوب توجه دارد و آنرا با میانجی هنری که مورد نظر است تعبیر و تفسیر می کند»[۴]. سقراط نیز هنر را وحی و الهام می دانست.[۵]

به هر صورت هنر درویش نمی تواند با روحیاتش بی ارتباط باشد. اکثر تذکره نویسان او را شخصیتی بی نظیر در هنر خوش نویسی به شمار آورده اند. او در ابتدای رو آوردن به هنر خوش نویسی نستعلیق می نوشت و پس از چندی به خط شکسته روی آورد و در این رشته از هنر به مقام استادی رسید. با آنکه پس از وی شاگردانش به مقام استادی نایل شدند ولی هیچ کدام در این هنر همطراز او نگشتند. چنانکه صاحب تذکرهٔ سفینة المحمود به این امر اشاره کرده و می گوید: «به زعم من که فی الجمله از تحریر با بهره و سیاق آن را در دست دارم، چنان است که از روزی که اختراع این قلم شده کسی به درستی این رسم، خط شکسته را بجا نیاورده، هزار تمجید بر خط مجیدباد.»[۶] او در اندك مدتی پایهٔ خط شکسته را به جایی رسانید که استادان مسلّم این هنر را پشت سر گذاشت. چنانکه بازار شکستهٔ شفیعا و دیگر شکسته نویسان را با شکستهٔ خود درهم شکست و همانطور که پیشرفت خط نستعلیق به دست میرعماد صورت گرفت، کمال خط شکسته نیز به دست درویش، به حد اعلی رسید. پس از این او شهرت فراوانی پیدا کرد و مورد توجه همگان واقع شد و ممدوح شعرا و فضلای زمان گردید. چنانکه شاعر معاصر وی، حاجت شیرازی، رباعی در وصف خط او گفته که معروف است:

ای گشته مثل به خوشنویسی زنخست
مفتاح خزاین هنر خانهٔ تو است
تا کرده خدا لوح و قلم را ایجاد
ننوشته کسی شکسته را چون تو درست!

در مورد مقام درویش همین بس که صیت هنرش از اصفهان فراتر رفته، وصف آن نه تنها در دیگر بلاد ایران، هم چون شیراز، بلکه در سرزمینهای دوری مانند هندوستان نیز بر سر زبانها افتاد. برخی تذکره نویسان نیز به این امر اشاره کرده اند: «درویش در اصفهان ساکن بود و بارها از سواد اعظم هندوستان وی را طلبیدند. قدم از اصفهان بیرون نگذاشت و به دارالعلم شیراز نیز که مجمع اهل کمال بود نیامد و شرف صحبتش روزی نشد.»[۷]

شاید درویش به دلیل ابتلای دائم به بیماری مالاریا توان سفر به بلاد دیگر را نداشته است. در مورد هنر و تأثیرات او در نسلهای بعدی می توان گفت که پس از وی استادان بزرگی در هنر خوشنویسی، از درویش پیروی می کردند. از دیگر امتیازات درویش نسبت به سایر استادان این فن ضمن رعایت تمامی قواعد آن، «تندنویسی» اوست.

۲) آثار: خوشبختانه آن اندازه آثار ارزنده که از این هنرمند برجای مانده است از دیگر بزرگان در دست نیست. غیر از خطوط پراکنده از قطعات و مرقّعات، نسخه ای از کلیات سعدی نیز به خط او مزین است. همه این آثار وآثار دیگری که هنوز نشانی از آنها نیست، اثر پانزده سال آخر عمر درویش است. یعنی از

سال ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۵ هـ ق که سال وفات اوست.(۸)

۳) شاگردان: درویش برای آنکه هنرش فراموش نگردد، شاگردان بزرگی تربیت کرد که هر یك در زمان خود از استادان مسلم این هنر بودند. از معروفترین شاگردان او می‌توان به میرزا محمد قاسم (مشهور به میرزا کوچك خواجوی اصفهانی)، فضل علی بیك دنبلی، خواجه ابوالحسن نسایی، مایل اصفهانی (شیخ رحیم)، میرزا عبدالوهاب کلانتر (که از جانب کریم خان حاکم اصفهان بوده)، معتمدالدوله میرزا عبدالوهاب نشاط و آقا محمد جعفر اصفهانی (که از اقران میرزا کوچك اصفهانی به شمار می‌آمده) اشاره کرد. اما از میان شاگردان او آنان که ترقی عظیم کردند، یکی میرزا کوچك خواجوی اصفهانی و دیگری فضل علی بیك دنبلی است. چنانکه برادر وی عبدالرزاق بیك دنبلی در تذکره خود در این باره می‌نویسد:

«مکرر خطوط اخ کبیر (فضل علی بیك) را در برابر قطعات خط دلپذیر استادش (درویش) می‌نهادیم و فرقی نمی‌یافتیم و دیگر خطوط میرزا کوچك خواجوی اصفهانی است که او در تاریخ تحریر این حالات در حیات است. خطش ضایع گشته و از تحریر تارك است.»(۹)

لازم به ذکر است که عده‌ای از شاگردان را که برشمردیم شاگردان مع‌الواسطه او بوده‌اند.

۴) شعر درویش: همانگونه که اشاره شد درویش علاوه بر پرداختن به هنر خوشنویسی و تربیت شاگردان بزرگی در این فن، صاحب طبعی روان و شیرین بوده است. چنانکه «به اقتضای طبع سلیم بیتی چند به رشته نظم درآوردی»:

علاج درد من توانی نکنی
فغان، که چاره این درد دانی و نکنی
ازین فزون به من جفاورنه
تو آن نه ای که جفا توانی و نکنی
مجید از تو به دردست چاره دردش
کسی بجز تو نداند، توانی و نکنی!

شعر او جهانی از اسرار معرفت است، چنانکه برای کشف روحیات او می‌توان به دیوان نفیس وی مراجعه کرد. درویش در حیطهٔ شعر و شاعری به فن غزل پرداخته و فن غالب او غزل است. همانگونه که در مورد هنر خوشنویسی‌اش در قسمت (الف ـ ۱) آمد، شعرهای وی نیز نمودی از اندیشه‌های درونی و سیر باطنی اوست.

بنابراین بعد درونی او علاوه بر هنر خوشنویسی، در شعرش نیز منعکس است. بسی مایه خوشنودی است که او در این باب نیز اثری به یاد ماندگی از خود باقی گذاشت. او در شعرهایش «خموش»، «مجید» و گاهی «درویش» تخلص می‌کرده و دیوان او به دیوان خموش (و یا درویش طالقانی) مشهور است:

شادی که دلت شادی عالم با اوست
آگاه ز این نه ای که غم هم با اوست
گفتی که غم جهان ندارد دل من
داری دل من که یك جهان غم با اوست

ب) شخصیت معنوی درویش: شخصیت او هم مانند شخصیتهای دیگری که در فرهنگ مرز و بوم خویش تاثیراتی بر جای نهادند، دارای جنبه‌های گوناگون هنری، معنوی و فرهنگی است و یکی از عالیترین ابعاد شخصیت درویش، جنبه معنوی



● دورنمایی از قریهٔ مهران ـ زادگاه درویش طالقانی

اوست. همانگونه که اشاره شد این بعد از شخصیت درویش است که به جنبه هنری (خط و شعر) او اعتبار می‌بخشد، زیرا که او هنر را در خدمت اندیشه‌های خویش گرفته بود و با درآمیختن هنر و معرفت معجونی خلق کرد که ارادتمندان هنر از آن در شگفتند. شاید بتوان بعد هنری درویش را مرتبه تنزل یافتهٔ شخصیت معنوی او و بعد معنوی او را مرتبهٔ عالیتر و به عبارت دیگر پایهٔ هنر او دانست.

همانگونه که اشاره شد او روزگار درازی را در سلك اهل باطن به تصفیهٔ درون پرداخت تا این که از بزرگان معرفت به شمار آمد. لازمهٔ چنین شخصیتهای مهذب و مزکی، خلقیات نیکو و پسندیده‌ای است که سهم عمده‌ای در جلب خاطر دیگران دارد. چنان که او «رفیقی بوده است خلیق و حریفی ظریف و نکته‌دان»(۱۰) در نکته‌دانی و ظرافت درویش همین بس که قطعه‌ای به خط خودش به این مضمون باقی است: «دوست قدیمی میرزا شمس‌الدین محمد فرمود که: تطبیق و توفیق این دو حدیث چیست؟ که درجایی مذمت فقیر نموده‌اند و درجایی دیگر تعریف و تمجید فرموده‌اند. گفتم مرکب بد سواد الوجه است و اگر خوب فخر کاتب»(۱۱) از دیگر صفات برجسته او فروتنی در برابر دیگران و بی توجهی به دنیا بوده است. او با تمامی مهارت و استادی و مقامات والایی که در هنر و کمالات باطنی به دست آورده بود و با پرورش دادن شاگردان بزرگی در هنر، از تکبر و غرور عاری بود. او دمی حیطهٔ مقدس هنر را به آمال و آرزوهای دنیوی نیالود. شعاع تاثیرات مردان بزرگ از عصرشان فراتر می‌رود و پس از فقدان آنها سالها و بلکه قرنها باقی می‌ماند. درویش یکی از آنهاست به طوری که سالها پس از مرگ او در گوشه و کنار این آب و خاك و به خصوص خطهٔ زیبا و دلگشای طالقان هرگاه مجالس ذکری برپا می‌شد و دراویش به ذکر می‌نشستند، خود را از طایفهٔ عبدالمجید می‌دانستند(۱۲). او در عمر کوتاه خویش، خدمات ارزنده‌ای به هنر اسلامی ایران کرد. درویش پس از عمری تلاش در طریق کسب کمالات هنری و معنوی (به دلیل ابتلای دایم به بیماری مالاریا) بالاخره در روز چهارشنبه ۱۵ محرم‌الحرام ۱۱۸۵ هـ ق در اصفهان چشم از جهان خاکی فرو بست (۱۳) و به جهان باقی شتافت. پیکر نحیف او را به تخت فولاد حمل کرده و در مقابل تکیه فیلسوف بزرگ میرفندرسکی به خاك سپردند. ماده تاریخ وفاتش که بر سنگ مزار وی نقش شده این است «جعل الجنة مثویه اله» و آذر بیگ که معاصر وی بوده در تاریخ وفاتش شعری سروده که بر سنگ قبرش موجود است:

زد رقم از پی تاریخ وفاتش آذر
شده ایوان جنان منزل درویش مجید

هم چنین این ابیات از سنگ مزار او خوانده شده:

حیف و صد حیف زدرویش مجید
که جوان رفت زدنیا ناگاه
آن به انواع معارف عارف
ان به اقسام حقایق آگاه
بی خطا خطه خط را سلطان
بی سخن کشور معنا را شاه!

---

۱) سفرنامه طالقان ـ اعتماد السلطنه ـ صفحه ۱۶۰ ننوشته خط به زورق آسمان نظر/ درویش طالقانی مهرانی المقر
۲) تجربة الاحرار و تسلیة الابرار ـ عبدالرزاق بیگ دنبلی ـ ص ۴۴۹. و سفینة المحمود ـ محمود میرزا قاجار ـ جلد اول ـ ص ۳۰۱
۳) سفینة المحمود ـ جلد اول ـ ص ۳۰۱
۴) تاریخ فلسفه ـ فرردیك کاپلستون ـ ترجمه دکتر سید جلال‌الدین مجتبوی ـ جلد اول قسمت دوم ـ ص ۴۹۵
۵) پنج رساله افلاطون ـ ترجمه محمود صناعی ـ ص ۱۱۹ تا ۱۲۸
۶) سفینة المحمود ـ ص ۳۰۱
۷) تجربة الاحرار... ص ۴۴۹
۸) احوال و آثار خوشنویسان ـ دکتر مهدی بیانی ـ ص ۸۹
۹) تجربة الاحرار... ص ۴۴۹
۱۰) همان
۱۱) احوال و آثار خوشنویسان ـ ص ۸۹
۱۲) سفرنامهٔ طالقان ـ ص ۱۶۰
۱۳) ریحانة الادب ـ مدرس تبریزی ـ جلد دوم ـ ص ۱۷

فصل دوم
کاوشهای کنستانتین لوین (Levin)

در سیمای آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف ـ قهرمانهای اصلی رمان «جنگ و صلح» خصوصیات پیدایش ایده دکابریسم در روسیه متجلی است.

این دو راه رشد معنوی خود را ابتدا از نفی سنتهای طبقه اشراف آغاز کرده و در نهایت به این نتیجه می‌رسند که باید سیستم سرواژ ملغی شود.

راه آنها از تأیید برنامه‌های لیبرالیستی مربوط به تغییر ساخت اجتماعی آغاز شده و به نفی لیبرالیسم ختم می‌شود.

آنها بدواً دیدی طبقاتی دارند که بر اساس آن مسألهٔ وابستگی دهقان به مالك مجاز تلقی می‌شود، اما سرانجام به مردم زحمتکش علاقه‌مند شده و برای آنها احترام قائل می‌شوند. آندره و پی‌یر با آن بعد اخلاقی غنی خود آغاز مبارزات آزادیبخش درروسیه را نوید می‌دهند. عملکرد آنها بیانگر این واقعیت است که آثار تولستوی با جنبش‌های آزادیبخش آن زمان ارتباط مستحکمی داشته‌اند.

در رمان «آنا کارنینا» انگیزه‌های موافق و مخالف و افکا و عقاید متناقض در یك شخصیت متمرکز شده‌اند.

شخصیت کنستانتین لوین و جستجوهای او بمنظور دستیابی به راه‌حلی که منجر به آشتی مالك و دهقان شود، نمایانگر این واقعیت است که تولستوی در آن زمان هنوز دیدگاه اشرافی خود را رها نکرده بود.

البته باید متذکر شدکه بینش محافظه‌کارانهٔ لوین از بعضی جهات گویای این مدعاست که جنبشهای آزادیبخش دهقانان در آن زمان به اندازه کافی فعال نبوده‌اند.

لذا ارتباط مستحکم آثار تولستوی با جنبش‌های آزادیبخش آن عصر، در جنبه‌های مثبت جهان‌بینی قهرمان او یعنی در کاوشهای معنوی کنستانتین لوین نهفته است.

کاوشهای لوین با اهداف جنبش‌های آزادیبخش دههٔ هفتاد قرن نوزده مطابقت دارند. با وجودیکه رمان «آنا کارنینا» براساس نام قهرمان اصلی زن نامگذاری شده، اما هم منتقدین آثار تولستوی و هم خود نویسنده چنین عقیده دارند که در رمان مزبور دو خط جداگانه وجوددارد. این دو خط عبارتند از: داستان زندگی و مرگ آنّا و جستجوهای کنستانتین لوین.

به همین جهت در تمام کتب تحقیقی، شخصیت لوین بعنوانِ قهرمان اصلی رمان در ارتباط با شخصیت آنّا کارنینا مورد بررسی قرار می‌گیرد.

«م. ب. خراپچنکو» در کتاب خود تحت عنوان«لئون تولستوی هنرمند» چنین اظهارنظر می‌کند: «بدون شك تولستوی با خلق این دو شخصیت منظورش این نبوده که دو جوینده راه حق را آفریده باشد. اما این موضوع را نیز باید خاطرنشان ساخت که آنّا و کنستانتین لوین توسط نویسنده به عنوان دو شخصیت مخالف هم نیز قلمداد نشده اند.»(۱)

قصد خراپچنکو از بیان عبارت فوق انتقاد از نظریه خانم ی. کوبر یانووا است. خانم کوبر یانووا در کتاب خود تحت عنوانِ «بیان کاوشهای اخلاقی لئون تولستوی در رمان آنّا کارنینا» چنین ابراز عقیده می‌کند که «آنّا کارنینا و کنستانتین لوین دوجوینده راه حق نبوده، بلکه دو شخصیت مخالف هم‌اند. لوین در جستجوی مفهوم زندگی بوده درحالی که می‌داند زندگی مرفّه او و اطرافیانش بی‌محتوا است. آنّا کارنینا نیز مفهوم زندگی ناکام خود را فقط در ارضاء امیال شخصی، و یا به عبارت دیگر در خوشبختی شهوانی جستجو کرده و در نهایت قربانی نیرنگ آن می‌شود.»(۲)

اما مواردی که آن دو را به یکدیگر نزدیك می‌سازد، عدم پذیرش معیارهای طبقه اشرافی توسط آنها بوده است.

برداشت آنّا و لوین از مفهوم زندگی گوناگون بوده و عکس‌العمل آنها نسبت به پدیده‌های حیات نیز متفاوت است.

لوین و آنا مایلند که در زندگی استقلال عقیده داشته و اجرای اهداف و مقاصد طبقه دربار به آنها تحمیل نشود.

ویژگی امیال و آرزوهای لوین نه تنها در مقایسه با حرکات و رفتار دوستش (استیوا آبلونسکی)، بلکه با بینش آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف ـ قهرمانهای اصلی رمان «جنگ و صلح» نیز کاملاً مشهود است.

نزدیك‌تر بودن افکار و عقاید کنستانتین لوین با خود نویسنده بیشتر بخاطر اتفاق نظر آن دو در مورد مسائل معنوی، مذهبی و اخلاقی بوده است. لذا قهرمان اصلی و مثبت رمان «آنّا کارنینا» کنستانتین لوین محسوب می‌شود.

تولستوی از زبان لوین تألمات عمیق خود در زندگی را بیان داشته و در وجود او مهمترین حوادث زندگی خود را تصویر می‌کند.

اما با تمام این احوال کنستانتین لوین را نمی‌توان با خود نویسنده کاملاً یکسان تصور کرد، زیرا تولستوی در کاوشهای خود جهت کسب ایده‌آل معنوی و اخلاقی از قهرمان خود به مراتب فراتر رفت.

از مشخصات مهم و بارز کنستانتین لوین، رابطهٔ کینه‌توزانه وی با طبقه درباری بوده وذکر این موضوع حائز اهمیت است که افکار و عقاید او فقط به جامه عمل پوشاندن اهداف شخصی و رفاه زندگی فردی محدود نمی‌شوند، بلکه وی به بررسی مسائل ساخت اجتماعی روسیه، مفهوم زندگی، مسائل کشاورزان، مسائل اخلاقی، جهان طبیعت و اسرار روانشناسی انسان علاقمند بوده است.

علاقمندی لوین به کسب حقیقت باعث شد که او بسیاری از حوادث را درست ارزشیابی کند.

باید یادآور شد که خود تولستوی با معیارهای پذیرفته شده در جامعهٔ آن زمان روسیه به شدت مخالف بود. همان طوری که قبلاً نیز گفته شد، نزدیکی کنستانتین لوین از نظر اخلاقی ـ عقیدتی با نویسنده باعث شد که جهان‌بینی وی نسبت به بسیاری از قهرمانهای اصلی آثار قبلی تولستوی پیچیده‌تر و عمیق‌تر باشد.

وسعت دید و بینش لوین در ارزشیابی انتقادی از ساخت اجتماعی روسیه، زندگی سیاسی ـ فرهنگی مردم و برخورد انتقادآمیز وی در رابطه با علم و هنر نقش عمده‌ای داشته است. در حل و فصل و درك بسیاری از مسایل، کنستانتین لوین نسبت به بسیاری از اسلاف خود پا فراتر می‌گذارد. او از طرد بسیاری از مظاهر زندگی که در آن زمان نشانهٔ شخصیت اجتماعی به شمار می‌رفته‌اند، ترسی به خود راه نمی‌دهد. با اولین صحنهٔ پدیدار شدن کنستانتین لوین در رمان، خواننده متوجه می‌شود که او فردی است که با هرگونه مد و تجملات خاص جامعهٔ درباری بیگانه است.

لوین مایل است طوری زندگی کند که بار غم و اندوه او به عنوان فردی از جامعه‌ای که باعث تمام مصایب و عقب‌ماندگی مردم محروم بوده است، کمتر او را آزار دهد. او می‌خواهد دنیای مستقلی برای خود به جود آورد. این انگیزه‌ها در اثر قبلی تولستوی تحت عنوان «خوشبختی خانواده» متجلی شده، اما در رمان «آنّا کارنینا» بر مبنای جدیدی مطرح می‌شود. لوین برتری بضاعت مالی خود نسبت به مردم عادی را



● قهرمانهای مثبت در آثار لئون تولستوی ـ (۳)

تولستوی و دغدغهٔ رستگاری وعروج انسان

● تألیف: محمدحسن مهدیان

غیرمنصفانه می‌داند.

او سعی می‌کند مانند دهقانان زیاد کار کند و تجملات زندگی را تا حد ممکن کاهش دهد. کار و زحمت به کنستانتین لوین این امکان را می‌دهد که به خود با دیده احترام نگریسته و احترام دیگران را به خویشتن برانگیزد.

لوین فردی است محجوب و خجالتی. اگر مسایل کشاورزی به او امیدواری و نیرو اعطاء می‌نمایند، اما رابطهٔ وی با دنیای خارج او را از مسیر عادی منحرف می‌کند. علت این امر از آن جهت است که هرچند قهرمان راه درست را تشخیص داده، ولی هنوز از آن استواری لازم جهت تبدیل تئوریهای خود به عمل برخوردار نیست.

«لوین قلباً نحوهٔ زندگی و خدمت دولتی دوست خود را (استیوا آبلونسکی) در شهر تحقیر نموده و آن را بی‌محتوا می‌دانست. اما اختلاف آبلونسکی با لوین در آن زمان بود که آبلونسکی کارهایی را انجام می‌داد که تمام افراد جامعه درباری انجام می‌دادند. لذا انتقادات لوین را منصفانه تلقی نکرده و با حُسن نیّت به او می‌خندید.»

طرح لوین برای سهیم کردن کشاورزان در مالکیت اراضی، مورد پذیرش آنها قرار نمی‌گیرد، زیرا دهقانان از این می‌ترسند که فریب خورده و در وضع نامساعدتری قرار گیرند. برای لوین طرح پیشنهادی وسیله‌ای است به منظور خلاصی یافتن از تضادی که بین او و کشاورزان وجود دارد. او چنین تصور می‌کند که هدف او در به اجراء درآوردن طرح خود باعث نجات تمام کشاورزان روسیه خواهد شد.

اما او اذعان می‌دارد که در این طرح منافع شخصی او نیز به عنوان مالك تأمین شده است. تصمیم لوین مبنی بر ادامه دادن به کار عملی و ایجاد روابط حسنه و منصفانه با کشاورزان خود با موانع جدیدی مواجه می‌شود. عدم پذیرش طرح او توسط دهقانان و برخورد کینه‌توزانه آنها با این طرح موجب می‌شود که لوین شدیداً از اقدامات خود مأیوس شود، لذا «علاقه و اشتیاق وی نسبت به اصلاحاتی که او مایل به انجام آنها بود از بین رفت» کنستانتین لوین نه تنها کوشش می‌کند که اختلافات خود را با کشاورزان حل و فصل کند، بلکه سعی بر این دارد که با سادگی زندگی دهقانان خو گرفته و به اتفاق آنها در کار عملی شرکت جوید، زیرا به عقیدهٔ وی کار و زحمت اساس زندگی انسان بوده و برای او رضایت خاطر و شادی و مسرّت به ارمغان می‌آورد. علاقه دایمی کنستانتین لوین به جستجوی حقیقت وقدرت وی در نظاره کردن مستقیم به چهرهٔ واقعیات، به او امکان می‌دهد که بسیاری از مسایل را با دقت و صحت ارزشیابی کند. این نظاره مستقیم به حقیقت را لوین از خود تولستوی و قهرمانهای ماقبل خود به ارث برده است. لوین با افراد گوناگون جامعه تماس حاصل می‌کند. هدف تولستوی از برقراری ارتباط بین کنستانتین لوین با افراد مختلف جامعهٔ روسیه، این بوده است که به خواننده بفهماند که برای قهرمان او فقط مسایل شخصی و رتق و فتق امور املاك خود مطرح نبوده، بلکه در جریان زندگی عصر خود نیز قرار داشته است.

به هنگام عزیمت به نزد سویازسکی (Seviazhesky) لوین با مالکینی برخورد می‌کند که بعضی از آنها دارای عقاید لیبرالیستی، بعضی دیگر اصطلاحاً «بدون خط» بوده و عده‌ای حتی تاچندی قبل خود را مالك‌الرّقاب زندگی دهقانان به شمار می‌آورده‌اند. هریك از تماسهای لوین با افراد مختلف جامعهٔ آن زمان روسیه در ذهن او اثری مخصوص به خود داشته است.

■ در آثار تولستوی بیش از آثار هر نویسندهٔ دیگری احساس می کنیم که خصوصیات ظاهری انسان با محتوای درونی او به نحو بی‌سابقه‌ای درهم آمیخته شده‌اند.

در مسکو و پترزبورگ کنستانتین لوین در صحبتهای روشنفکران راجع به مسایل اجتماعی و فلسفی شرکت می‌جوید. عدم رضایت وی از مضمون این بحث و جدلها او را به این نتیجه می‌رساند که ارزشیابی زندگی از دیدگاه طبقهٔ روشنفکر درباری صحیح نبوده و این قبیل روشنفکران از زندگی جدا شده‌اند.

کاوشهای کنستانتین لوین به خصوص مسایل خانوادگی را نیز دربر می گیرند.

درسالهای دهه ۶۰ و ۷۰ قرن نوزده مسایل مربوط به روابط خانوادگی، روابط بین پدران و فرزندان، آزادی زنان در ادبیات نقش عمده‌ای داشته‌اند.

بحران و تزلزل راه، ورسم قدیمی حاکم بر خانواده یکی از دلایل اصلی تغییرات بافت اجتماعی بوده، لذا بسیاری از نویسندگان به بررسی مسایل و روابط خانوادگی پرداخته‌اند.

مسایل مربوط به روابط خانوادگی محور آثاری مانند «رعد و برق»، رمانهای «چه باید کرد»، «پرتگاه»، «پدران و فرزندان»، «آقایان گالا و لیوف»، «برادران کارامازوف» و بسیاری آثار دیگر را تشکیل می‌دهند.

تولستوی برای تجزیه و تحلیل مسایل خانوادگی روابط سالم و طبیعی را در مقابل روابط ناسالم و مصنوعی قرار می‌دهد. خانواده از دیدگاه تولستوی یکی از اجزاء اصلی جامعه بوده که منعکس‌کنندهٔ ارتباط ذاتی و فطری بین افراد است، لذا به منظور حفظ و نگهداری این روابط طبیعی ورها ساختن آن از قید و بند، تولستوی رمان «آنا کارنینا» را به رشته تحریر درآورد.

تولستوی قهرمانهای خود را از لحاظ برخورد آنها با مسایل خانوادگی مورد ارزشیابی قرار می‌دهد. از طریق منشور خانواده در رمان «آنا کارنینا» تولستوی جستجوهای پر رنج خود را دربارهٔ مفهوم زندگی ادامه می‌دهد. این جستجوها در شخصیت قهرمان اصلی رمان یعنی کنستانتین لوین متمرکز شده‌اند.

فعالیت لوین در مورد سر و سامان دادن به زندگی دهقانان و آرزوهای او در مورد موفقیت‌های آینده و امیدواری وی در مورد ایجاد یك محیط خانوادگی سالم همه باهم در ارتباط هستند.

خانم «و.ز. گورنایا» در کتاب خود تحت عنوان «شخصیت کنستانتین لوین» چنین اظهار نظر می‌کند: «لوین از خانواده‌هایی که با سیستم پدرسالاری اداره می شدند کاملا طرفداری نمی کرد، ولی در روابط بین والدین خود که خانواده‌ای با سیستم پدرسالاری را تشکیل داده بودند نهایت کمال انسانی و روابط پاك اخلاقی بین زن و شوهر را احساس کرده بود. اما او در عین حال از محدود بودن علایق زنان و پرداختن آنها فقط به اداره امور خانواده و عدم مشارکت در حل و فصل مسایل اجتماعی اظهار رضایت نمی کرد. لوین از محدود بودن علایق همسر خود (کیتی) و فقر تمایلات معنوی وی متأسف بود.»[۳]

اینجانب با این نظریه خانم گورنایا موافق نیستم.

اگر ما چنین تصور کنیم که در مورد مسایل مربوط به زنان بین تولستوی و قهرمان وی اختلاف نظر وجود دارد، در آن صورت نظریهٔ خانم گورنایا صحیح است.

اما آیا واقعا چنین بود؟

لوین همسر خود کیتی را دوست دارد. او نیز مانند تولستوی بر این عقیده است که نقش زن در وهله اول این است که همسر و مادر خوبی باشد. بسیاری از خصوصیات اخلاقی کیتی برای کنستانتین لوین قابل درك نیست، زیرا کیتی علاقه و اشتیاقی به طرحهای او در مورد حل و فصل مسایل اجتماعی از خود بروز نمی‌دهد. اما لوین به این نتیجه می‌رسد که حق با کیتی است. کیتی زندگی خاص خود را داشت، زیرا در آینده منتظر تولد فرزندش بوده و مسألهٔ آتی مربوط به تربیت فرزند تمام افکار وی را به خود مشغول داشته است.

خانواده دنیایی است که توسط زن به وجود آمده و به وسیله او نیز حفاظت می‌شود. قهرمانهای زن در آثار تولستوی توسط نویسنده به عنوان افرادی فوق‌العاده عاقل جلوه‌گر نمی‌شوند.

خانم و.ز. گورنایا در اثبات نظریه خود راجع به عدم رضایت لوین از محدود بودن تمایلات اجتماعی همسر خود (کیتی)، صحنهٔ ملاقات کنستانتین لوین و آنا کارنینا را یادآور می‌شود. او می نویسد: «کاملاً طبیعی است که قهرمان مورد علاقهٔ تولستوی کاملا شیفته عقل، سواد و زیبایی آنا شده بود.»

«لوین درحالی که محو زیبایی آنا شده بود با خود چنین گفت: «آری، آری به این می گویند زن.»

لوین به تدریج خصوصیات جدیدی را در آنا کشف می کند. واقعاً در ابتدای امر او شیفتهٔ عقل، شکوه و زیبایی آنا می‌شود، اما اولین برداشت او در مورد عقل و درایت آنا بر اساس مجموعهٔ خصوصیات آن زن به وجود آمده بود. عقل و درایت آنا که در اولین لحظه مورد توجه لوین قرار گرفت، عقل یك شخصیت دولتی نبود که مملو شده باشد از ارقام و اعداد خشك، بلکه عقل انسانی بود علاقمند به ایجاد یك زندگی مستقل، هرچند که این زندگی مخالف سنتهای طبقه اشراف باشد.

عشق اساس زندگی آنا را تشکیل می‌دهد. لوین متوجه شد که آنا به موسیقی، هنر و نقاشی عشق می‌ورزد، لذا عقاید او را که مملو بودند از عشق و علاقه به هنر، لوین به عنوان عقلی سلیم تصور کرد. در واقع سرانجام زندگی آنا با آنچه که او اظهار می کرد مغایرت داشت.

داستان عشق لوین نسبت به کیتی شرباتسکایا، بهترین جهات سرشت او را نمایان می‌سازد.

لوین و کیتی واقعاً خوشبخت هستند، اما این خوشبختی تمام خواسته‌های لوین را تأمین نمی کند.

ن.ن. استراخوف در این مورد چنین می نویسد: «اگر دقت کنیم، متوجه خواهیم شد که لوین در زندگی مشترك خود از نظر روحی با کمبود مواجه بوده است.

تولستوی سعی می کند که بین قهرمان خود و دیگر اقشار جامعه تماس برقرار کرده و به همین جهت او را در محیط های گوناگونی قرار می‌دهد. اما کنستانتین

لوین نمی تواند حتی با یکی از این محیط ها تلفیق یابد. او کاملا تنها است، تنها است، زیرا انسانی است حساس، درست و باصداقت. لذا قادر نیست با نیرنگ و تزویر سازش نماید.»(۴)

تولستوی در مواردیکه قهرمانهایش عمیقاً احساس شادی می نمایند، از آنها جدا نمی شود. کنستانتین لوین در خوشبخت ترین دورهٔ زندگی خود از افکار و عقاید و شك و تردیدهای زیادی رنج می برد. لوین می خواهد بفهمد برای چه پا به این جهان نهاده است.

او با عدم دریافت جواب برای این سئوال خود نمی تواند معیاری برای ارزشیابی عملکرد خود و دیگران تعیین کند، لذا چنین تصور می کند که زندگی برای او مفهومی ندارد. لوین حتی تا به آنجا پیش می رود که می خواهد خودکشی کند. نتیجهٔ مشاهدات و افکار لوین ومبارزهٔ رنج آور او با خویشتن، اورا به این امر رهنمون می شود که تمام ارتباطات خود را با طبقهٔ اشراف قطع کرده و از کشاورزان حمایت کند.

هنگامی که لوین متوجه شد که خواستهای دهقانان منصفانه ترین خواستها است، و در عین حال اصرار داشت که نقش طبقهٔ اشراف در جامعهٔ روسیه باید به عنوان نقشی حاکم باقی بماند، در مقابل نتیجه گیریهای بی رحمانه عقل خویشتن تسلیم شد.

لوین سعی می کرد به نوعی سازش دست یافته ودو قطب متضاد را با یکدیگر آشتی دهد. اما روح شرافتمند او با این سازش موافق نبود.

پس از این که برای لوین ثابت می شود که منافع مالك و کشاورزان نمی توانند با یکدیگر تلفیق یابند، بدون این که خود متوجه شده باشد، برنامه های اجتماعی خود را به برنامه های اخلاقی مبدل می سازد. به این ترتیب در ذهن او مسائلی از جمله، مفهوم زندگی، مسألهٔ مرگ و زندگی جاویدان مطرح می شوند.

نظریات کنستانتین لوین در مورد این مضامین کوششی است غیرارادی به منظور خارج شدن از بن بستی که او در آن گرفتار شده بود. لوین بدون این که از سعی و کوشش خویش نتیجه ای به دست آورده باشد، دیواری در مقابل عقل خویشتن کشیده و به ایمان رو می آورد. مسأله مفهوم زندگی، مرگ و زندگی جاویدان در نهایت در نزد او تبدیل به مسایلی می شوند از جمله اینکه به چه صورت بایدبه زندگی ادامه داد؟، املاك به چه نحوی باید اداره شوند؟، چه نوع روابطی باید با کشاورزان برقرار کرد؟.

او برای هیچکدام از این سئوالها جوابی نمی یابد و همین امر موجب یأس او می شود. عقیده و ایمان کنستانتین لوین و برخورد عاقلانه وی با زندگی اورا از آن حادثه ای که آنا کارنینا گرفتار آن شد، بازمی دارد.

لوین پس از این که به کمك عقل و درایت راه نجاتی نمی یابد، سعی می کند که از طریق ایمان به آن دست یابد.

کنستانتین لوین به عقیده خود جواب واقعی تمام سئوالات خویش را به طور غیرمنتظره ای در داستان مربوط به دهقان فوکانیچ درمی یابد.

«به هنگام شرح گوینده داستان راجع به این موضوع که «فوکانیچ برای باطن زندگی می کند و به یاد خداست»، افکاری نامعلوم ولی عظیم به طور سیل آسا از مخفیگاه خود به یك نقطه سرازیر شده و در سر او به چرخش درآمده و با نور خیره کننده خویش او را مبهوت ساختند.»

ما از کنستانتین لوین درحالی که در بلاتکلیفی باقی مانده است، جدا می شویم، اما برای همه مشخص است که راه آتی او چه خواهد بود. تنها راهی که در مقابل لوین قرار دارد ـ راه اتحاد با تودهٔ زحمتکش است.

در پایان رمان «آنّا کارنینا» بحران روحی کنستانتین لوین دوباره آغاز می شود. این قسمت از رمان مزبور را می توان به عنوان مضمون اولیهٔ اثر بعدی تولستوی تحت عنوان «اعتراف» به شمار آورد.

با مقایسه سرنوشت کنستانتین لوین و سرنوشت خود نویسنده، می توان تصور کرد که لوین از آخرین شك و تردیدها با موفقیت بیرون آمده و به طور کامل طرفدار محرومین خواهد شد.

کنستانتین لوین ادامه دهندهٔ راه قهرمانهای ماقبل خود بوده، لذا قهرمانهای بعدی تولستوی نیز راه لوین را ادامه داده و به نتایج بهتری دست خواهند یافت.

فصل سوم
روشها و وسایل توصیف قهرمان

تولستوی به منظور آشکار ساختن «جریانهای روحی» و کنکاش در درون قهرمانها و توصیف شخصیت آنها روشهای ویژه ای را به کار می برد. او قهرمان خود را به طور همزمان از جهات مختلف و در رابطه با انسانهای گوناگون تصویر می کند.

او انسانی را تصویر می کند که دارای تضادهای خفتهٔ درونی است (روش سنکرون یا همزمان) و یا این که تغییرات روحی قهرمان را که به مرور زمان به وقوع می پیوندند، خاطرنشان ساخته و جریان رشد درونی او را آشکار می سازد (روش دیاکرون یا تدریجی).

ابتدا روش دیاکرون توصیف کاراکتر انسان را که تولستوی در آثار خوداز آن استفاده کرده، مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهیم.

قهرمانهای اصلی آثار تولستوی در طول زندگانی خود از نظر معنوی تکامل می یابند. این تغییر و تحول اکثراً منجر به بروز بحرانهای روحی شده که تولستوی بر آنها تأکید خاص دارد. البته دلایل و انگیزه ها در این قبیل موارد متنوع و گوناگون اند. ما مشاهده می کنیم که اولاً در نتیجهٔ پیشرفتهای موقتی و ثانیاً در ازای طیّ شدن دوران های مختلف زندگی قهرمان (یعنی گذراندن دوره طفولیت و قدم گذاشتن به مرحله نوباوگی و جوانی، آنچنان که این مسئله در مورد نیکولنکاایرتنیوف قهرمان داستان «طفولیت، نوباوگی، جوانی» مصداق دارد) انسان از عروج معنوی برخوردار می شود.

قهرمانهای تولستوی اکثراً «از درون دوباره متولد میشوند» که این امر ناشی از انگیزه های روانی آنها است. از این بحرانهای روحی در وهلهٔ اول قهرمانهای مثبت تولستوی مانند پی یر، آندره بالکونسکی، لوین و نخلودوف متأثر می شوند.

تصویر و تجسم انسان در حال حرکت و یا به عبارت دیگر مقایسه آنچه که قبلا مورد نظر انسان بوده با آنچه که اکنون ذهن او را به خود مشغول داشته است: «قبلا ـ اکنون» یکی از شیوه هایی است که به طور مداوم توسط تولستوی به کار برده شده است. ما این قبیل عبارات را اکثراً در رمانهای تولستوی مشاهده می کنیم. تصویر در آثار تولستوی ثابت نبوده بلکه تغییر می یابد. در آثار تولستوی بیش از هر نویسندهٔ دیگری ما احساس می کنیم که خصوصیات ظاهری انسان با محتوای درونی او به نحو بی سابقه ای درهم آمیخته شده اند.

به عبارت دیگر خصوصیات جسمی توأم با خصوصیات روانی طیّ طریق نموده و بین آنها مرزی را نمی توان تعیین کرد، لذا بدیهی است که هرگونه تغییر درونی قهرمان از نظر ظاهری نیز او را دگرگون می سازد.

قهرمانهای تولستوی که تقریباً در اکثر موارد از یك دگرگونی روانی متأثر هستند و به طور مداوم چهرهٔ ظاهری خود را «تغییر می دهند.» تغییر حالت صورت، راه رفتن، نوع لبخند، حالت نگاه و حتی صدا در آثار تولستوی تغییراتی هستند که بر دینامیك زندگی روحی قهرمانها تأثیر دارند.

تولستوی با روش سنکرون تضادهای خفته و درونی انسان را تصویر می کند. او نشان می دهد که انسان می تواند به طور همزمان و از جهات مختلف با افرادی گوناگون مواجه شود. این اصل نمایش انسان از جهات مختلف با توجه به تأثیرات گوناگونی که او بر ذهن افراد مختلف باقی می گذارد بیش از هر اثر دیگری در رمان «آنا کارنینا» ملاحظه می شود.

کنستانتین لوین برای کیتی مقام خداوندی را متصور است. او پس از تجزیه و تحلیل خویشتن چنین نتیجه می گیرد که شایسته محبت و عشق خداوند خود نیست.

لوین در نظر افراد فامیل «جای مهمی در جامعه اشرافی نداشت...

از دیدگاه طبقه اشراف او مالکی بود که کارش فقط پرورش گاو، احداث تاسیسات کشاورزی و شکار بود، به عبارت دیگر آدم بی عرضه ای بود که از عهده هیچ کاری برنمی آمد... کنستانتین لوین براین عقیده بود که آدم زشت اما خوش قلبی مانند اورا فقط می توان مانند رفیق دوست داشت، ولی برای این که او معشوق کسی واقع شود، آن طوریکه او کیتی را دوست می داشت، باید جوان زیبایی بود و از همه مهمتر باید نقش ارزنده ای در جامعه اشرافی داشت»

آن قسمت از خصوصیات لوین که موردٔ پسند شاهزاده خانم شرباتسکایا (مادر کیتی) و دیگران نبود، برعکس، توجه اطفال را به خود جلب می کرد.

کلمات قصارو مورد علاقه تولستوی تحت عنوان «انسان مانند رودخانه است» در مورد چهره های ادبی خلق شده توسط وی کاملا مصداق پیدا می کند.

ن. گ. چرنیشفسکی منقد بلندآوازه روسیه، نوآوری تولستوی را به عنوان روانشناس تقدیر کرد. او در رابطه با این موضوع چنین نوشت:

«بررسی انسان از جنبه روانشناسی ممکن است جهات مختلفی داشته باشد: مثلا یك شاعر بیشتر از هر چیز به تشریح خلق و خوی انسان می پردازد، دیگری تاثیر روابط اجتماعی و فعل و انفعالات جهان خارج را بر شخصیت قهرمان خاطرنشان می سازد، سومی ارتباط احساسات انسان با رفتار و کردار اورا تجزیه و تحلیل می کند، چهارمی تمام هم خود را به مطالعه آرزوها و امیال انسانی مصروف می دارد. اما گراف تولستوی تمام موارد فوق را در آثار خود منعکس ساخته و تمام ابعاد انسانی را باموشکافی تجزیه و تحلیل می کند. به عبارت دیگر روانشناسی انسان، اشکال وقوانین آن و در نهایت عروج همه جانبه انسان مورد توجه تولستوی است»(۵)

تولستوی خاطرنشان می‌سازد که حرکت درون انسان و حرکت سیمای ظاهری او به هم مرتبط هستند. چگونگی تصویر درآثار تولستوی با روش توصیف قهرمان در ارتباط است. ماهیت افشاکننده آثار تولستوی باعث می‌شود که او به طور دایم قهرمانهای خود را تحت نظر داشته باشد. ظاهر قهرمان، راه رفتن او، ژست و حرکات چهره او وسایلی هستند که توسط نویسنده برای این منظور مورد استفاده قرار می‌گیرند.

عوامل باطنی و ظاهری در سیمای قهرمان با یکدیگر تلفیق می‌یابند.

گفتیم که در آثار تولستوی تصویر قهرمان درحال حرکت است، زیرا نویسنده، مایل نیست که بلافاصله تصویر واقعی قهرمان خود را ارائه دهد. ویژگی خلق تصویر توسط تولستوی در آن نهفته است که به موازات رشد درونی قهرمان، تصویر او نیز تکامل می‌یابد.

تولستوی به هنگام آشکار ساختن صفات درونی انسان به ندرت به تشریح مستقیم او می‌پردازد، بلکه او را از طریق حرکات و رفتارش در برابر افراد دیگر توصیف می‌کند. مثلا برخورد آندره بالکونسکی با مردم هنگامی که او در ده با گوچاروف و در نزد پدرش بود دیگر با آن برخورد قبلی وی در مجلس میهمانی خانم آناپاولوونا تفاوتی فاحش داشت. «او صورتی بشاش داشت، درست مانند زمانی که با پی یر در مورد مفهوم زندگی مباحثه می کرد.»

حالت پیچیده روحی قهرمان، بحران عقاید و افکار و تألمات و دیدگاه جدید او نسبت به زندگی موضوعاتی هستند که تولستوی برای مطالعه انسان از جنبه روانشناسی، از آنها استفاده می‌کند یکی از وسایل توصیف انسان «صحبت خطاب به خود» قهرمان است. یعنی تالمات و افکار وعقاید درون انسان فقط با خود او در میان گذاشته شده و به جهان خارج انعکاس نمی‌یابند.

اندره بالکونسکی که در میدان جنگ اوسترلیتس مجروح شده بود، پس از این که به هوش آمد، جهان خارج را به نحو دیگری ارزشیابی کرد.

«جهان چه قدر ساکت، آرام و باشکوه است، نه مانند زمانی که من می‌دویدم، نه مانند زمانی که ما می‌دویدیم، فریاد می‌زدیم و می جنگیدیم. چرا قبلا من این آسمان بلند را ندیده بودم؟ چه قدر خوشبخت هستم که سرانجام آن را شناختم!

همه چیز پوچ و بی‌محتوا است، همه چیز به استثنای این آسمان بلند و بی نهایت، فریب و نیرنگ است»

هیجان انگیز بودن و بریده بریده بودن صحبت‌های درونی قهرمان منعکس کننده تشنج درُونی است.

پی یر تحت تاثیر خاطرات مربوط به جنگ بارادینو بوده و در روحیه او تحولات چشمگیری ملاحظه می‌شود.

«اوه چه قدر ترس وحشتناک است و چه طور من به طور افتضاح آمیز اسیر آن شدم! اما آنها... آنها تاآخر ثابت قدم و آرام بودند»

منظور پی یر از «آنها» سربازان آتشباری بودند. آنها ـ یعنی همین سربازان ـ در ذهن او به عنوان افراد برجسته‌ای متمایز شدند.

■تولستوی از زبان «کنستانتین لوین»، قهرمان اصلی و مثبت رمان «آنا کارنینا» تألمات عمیق خود در زندگی را بیان داشته و در وجود او مهمترین حوادث زندگی خود را تصویر می کند.

پی یر در حالی که به خواب فرو می‌رفت، با خود چنین گفت: «باید فقط سرباز بود».

**

*

در آثار تولستوی طبیعت در آشکار ساختن دنیای درونی قهرمان نقشی اساسی دارد. درك طبیعت توسط تولستوی مانند درك او از انسان است، لذا تولستوی در انسان شکوه و سادگی طبیعت را جستجو می کند.

انسانهای عادی و سالم و در وهله اول توده زحمتکش و افرادی که وجود آنها به طبیعت خو گرفته است، هیچگاه با طبیعت در تضاد نیستند.

فقط نمایندگان طبقه «ممتاز» که فاقد صفات ارزندهٔ انسانی هستند از طبیعت دور نگهداشته شده اند.

احساس یگانگی انسان با طبیعت در آثار تولستوی به طور مستمر ملاحظه می شود.

مثلا درخت بلوط [۶] آندره بالکونسکی در رُمان «جنگ و صلح» همراه با او در مورد عشق، بهار و نیرنگهای زندگی قضاوت می کند.

درآثار تولستوی طبیعت الهام بخش است. طبیعتی که او تصویر می‌کند. طبیعتی زنده است. در وجود قهرمانهای او نیروی امید و آرزو که مُلهم از طبیعت است، نیرویی حاکم به شمار می‌آید. دراین رابطه عمیق بین طبیعت و انسان، مناظر نقش عمده‌ای دارند.

دراین مناظر مشاهده می‌شود که انسان و طبیعت بریکدیگر تأثیر متقابل دارند. باید متذّکر شد که مناظر درآثار تولستوی خیلی زیاد نبوده ودربسیاری موارد بدون هیچگونه تزئینی فقط بیان کنندهٔ مکان ویا فصول سال‌اند.

امّا بیشترین نوع مناظر درآثار تولستوی ـ مناظری هستند که به طور هماهنگ با زندگی درونی قهرمانها ویا احساسات و افکار آنها پیوند دارند.

معمولاً این قبیل مناظر در آثار تولستوی با تحولات به وجود آمده در زندگی قهرمان و دگرگونیهای اساسی در سوژهٔ کتاب در ارتباط اند.

این گونه مناظر درآشکار کردن وشکافتن جریانهای نهفته در درون انسان و محسوس و ملموس ساختن آنها نقشی به سزا دارند.

درمنظرهٔ مربوط به نبرد اوستر لیتس «با آن آسمان بلند و بی نهایت آن» و با آن ابرهای خاکستری رنگی که به آرامی در آسمان شناور بودند، آندره بالکونسکی سکوت و آرامشی را احساس می‌کند که باحالت درونی او در تناسب است.

این قبیل مناظر که یکی از اصول اساسی تولستوی در توصیف طبیعت به شمار می‌روند، اثری عمیق برذهن خواننده باقی می گذارند.

مفهوم نامریی چنین منظره‌ای ارزشیابی خود طبیعت نبوده، بلکه گویای این مدعاست که انسان در صلح و آرامش به سر می برد.

تولستوی در چنین مناظری معمولاً دوجریان همزمان و مرتبط با هم را نشان می‌دهد که عبارتند از: جریان موجود در طبیعت و جریان موجود در درون انسان.

تولستوی با ابداع این قبیل شیوه های خلاّقه ادبی می‌خواهد به خواننده بفهماند که انسان و آرامش و صلح با یکدیگر عجین شده‌اند.

هنر از دیدگاه تولستوی منحصراً باید در خدمت انسانیّت و مردم محروم قرارداشته وهریك ازاجزاء آن مقصودی معیّن داشته باشد.

این موضوع را دریکی از انواع مناظر مربوط به صحنه‌های نبرد و بخصوص در تصویر شکل ظاهری صحنهٔ نبرد (که با روش کلّی نمایش جنگ و رفتار و کردار انسان در جنگ ارتباطی عمیق دارد)، می‌توان ملاحظه کرد.

دراین قبیل صحنه‌های نبرد، مانند نبردهای شنگرابن، اوستر لیتس و بارادینو، تولستوی فقط به توصیف یکی از قسمت‌های محدود جنگ نپرداخته، بلکه صحنه‌های مختلف آن را درمکانهای مختلف و با شرکت کنندگان گوناگون تشریح می کند.

کنستانتین لوین مانند قهرمانهای آثار قبلی تولستوی ازجمله: آلنین، آندره بالکونسکی و پی‌یر بزوخوف، با طبیعت ارتباطی ناگسستنی دارد.

امّا تلفیق لوین با طبیعت درمقایسه باقهرمانهای قبلی به مراتب عمیق‌تر و مستحکم‌تر است. لوین حتیٰ کوچکترین تغییرات را در طبیعت ملاحظه کرده و در برابر صداها، رنگها ودیگر پدیده‌های طبیعت فوق العاده حسّاس بود.

نزدیکتر بودن کنستانتین لوین با طبیعت در مقایسه با قهرمانهای قبلی در وهلهٔ اوّل به خاطر آن است که در زندگی خود نویسنده تغییرات چشمگیری به وقوع پیوسته بود.

در قسمت دوّم رُمان «آناکارنینا» رستاخیز حاصل شده در وجود لوین در محیط طبیعت صورت می گیرد.

از این نظر صحنه شکار لوین همراه با دوستش ـ استیوا آبلونسکی فوق العاده جلب توّجه می‌کند. بین آنها در محیط باشکوه طبیعت صحبت از کیتی (۷) (خواهرزن آبلونسکی) مطرح می‌شود.

عدم قبول درخواست لوین از طرف کیتی هنگامی بود که هنوز روابط ورونسکی وکیتی خوب بود.

کنستانتین لوین پس از مورد قبول قرار نگرفتن پیشنهادش توسط کیتی از نظرروحی با شکستی عظیم مواجه شد، ولی چون عاشق آن دختر بود، او را نمی‌توانست فراموش کند. لذا صحنهٔ مربوط به شکار و صحبتهای بین لوین و آبلونسکی در بارهٔ کیتی مربوط به زمانی است که کیتی به خاطر این که نامزدش (ورونسکی) عاشق آناکارنینا شده و توجّهی به او نمی کند، از شدّت غم واندوه بیمار شده بود.

«لوین در آسمان، ستاره‌های دُبّ اکبر را تعقیب و آنها را گم می‌کرد» همزمان باآن در قلب خودگاهی چنین احساس می کرد که به وصال کیتی رسیده و با او خوشبخت شده و گاهی خود را در فراق با او می‌دید. «درجنگل سکوت محض حکمفرما بود و پرنده‌ای پر

نمیزد...

ناگهان لوین به طور کاملاً غیرمنتظره‌ای از دوستش پرسید: .

استیوا! ـ بالأخره بمن نگفتی خواهرزنت ازدواج کرده یا نه؟

چه وقت می‌خواهد ازدواج کند؟»

در آن لحظه‌ای که لوین فهمید که کیتی ازدواج[۸] نکرده و مریض شده است «... هر دو نفر آنها ناگهان صدای گوشخراشی را شنیدند. هر دو نفر ناگهان دست به اسلحه برده و دو گلوله به طور همزمان و در یک لحظه توسط آنها شلیک شد. پرنده‌ای که در ارتفاع بالایی پرواز می‌کرد بال بال‌زنان به زمین افتاد».

اما در توصیف الکسی الکساندروویچ کارنین (شوهر آنا کارنینا) که فقط در انجام کارهای دولتی غوطه‌ور بوده و به وسیله دست‌اندرکاران امور دولتی احاطه شده، طبیعت شرکتی ندارد. اگر هم طبیعت در رابطه با ورونسکی (معشوق آنا کارنینا) توصیف می‌شود، این توصیف به خاطر تشریح خصوصیات او نبوده، بلکه به منظور تشدید تألمات و رنجهای آنا کارنینا است.

تولستوی خاطرنشان می‌سازد که طبیعت و زحمت کشاورزان با یکدیگر در ارتباط هستند. مضامین مربوط به طبیعت، تودهٔ محروم و زحمت آنها با یکدیگر پیوند دارند.

هنگامی که لوین برای اولین مرتبه علفهای مزرعه را درو کرد «از این کار آن قدر خوشش آمد که چندین بار این کار را انجام داده و تمام علفهای جلو منزل را درو کرد» سال بعد لوین تصمیم گرفت که همراه با دهقانان به کار درو بپردازد.

«در روز موعود کنستانتین لوین زودتر از همیشه از خواب بیدار شد، اما کارهای روزمره چند ساعتی وقت او را گرفتند. وقتی که به مزرعه رسید، مشاهده کرد که کشاورزان سرگرم درو قطعه دوم هستند.»

در جریان درو، هنگامی که لوین و تیت در کنار هم حرکت می‌کردند، بین این دو انسان گوناگون ارتباط درونی و تفاهم متقابل به وجود آمد که این امر فقط در نتیجه کار مشترک بین آن دو میسر شد.

علفها رفته رفته نرمتر می‌شدند.... لوین در حالی که سعی می‌کرد هر چه بهتر درو کند، درعقب تیت به کار مشغول بود. هر دو نفر حدود صد قدم جلو رفتند. تیت بدون توقف به جلو می‌رفت و آثاری از خستگی در چهرهٔ او مشهود نبود. اما لوین فوق‌العاده خسته شده بود. او احساس می‌کرد که به زودی در اثر خستگی از پا درخواهد آمد و تصمیم گرفت که از تیت درخواست کند تا چند لحظه‌ای استراحت کنند. اما در همان لحظه تیت بدون این که لوین از او خواسته باشد، توقف کرد.

این قبیل صحنه‌ها چندین بار به هنگام کار مشترک آنها تکرار شد.

تولستوی بر این عقیده است که کار و زحمت خود به خود باعث نزدیک شدن انسانها به یکدیگر می‌شود. صحنه‌های مربوط به کار و زحمت در رمان «آنا کارنینا» بیانگر سلامت جسم و روح انسانهاست.

* * *

آثار هنری عبارتند از اورگانیسم کاملی که خصوصیات درونی و بیرونی انسانها را (هر چند که ممکن است با یکدیگر در تضاد باشند) به صورت واحد تصویر می‌کنند.

این مسأله را می‌توان در آثار لئون تولستوی ملاحظه کرد.

بررسی و مطالعهٔ انسانها از جنبهٔ روانشناسی در آثار تولستوی تا حد زیادی از حوادثی که تشکیل دهندهٔ اساس سوژه کتاب است، خارج می‌شود.

سوژه‌های آثار تولستوی برخلاف سوژه‌های مرحله‌ای تورگنیف، همیشه از طریق بحرانهای روحی قهرمانها در حال تحرک بوده و گسترش می‌یابند.

در آثار تولستوی هرگونه شرایط حاد به وجود آمده برای قهرمان بدون نتیجه به پایان نمی‌رسد، زیرا در وجود قهرمان و یا قهرمانها صفات جدیدی برای حل و فصل این قبیل شرایط حاد در شرف نضج گرفتن است.

محور اصلی سوژه در آثار تولستوی، برخورد قهرمانهای گوناگون با یکدیگر نبوده، بلکه این قبیل تماس‌ها از این نظر اهمیت دارند که رشد معنوی قهرمانها را باعث می‌شوند.

قهرمان تولستوی از نظر معنوی توسعه می‌یابد و قبل از هر چیز خود را بهتر می‌شناسد. هدف نهایی قهرمان تولستوی اتحاد با طبقهٔ زحمتکش و در نهایت متحد شدن با تمام بشریت است.

قهرمان تولستوی علی‌رغم تمام موانعی که بین او و مردم محروم قرار داشته، سعی می‌کند به نزد آنها بشتابد. قهرمان تولستوی همیشه در حال تغییر و تحول است. او سعی می‌کند که خود را با زندگی تودهٔ محروم تطبیق دهد، اما حرکت‌های او همیشه توأم با موفقیت نبوده، بلکه به وسیله بحرانهای روحی متوقف می‌شود، زیرا قهرمان تولستوی راه انسانی را در دنیای غیر انسانی اشرافی جستجو می‌کند.

قهرمان تولستوی در برآورده شدن آرزوها و امیال خویش به حداقل قانع نبوده، بلکه طالب حداکثر است. او سعی دارد که ارزنده ترین صفات انسانی را در خود پرورش دهد.

قهرمان‌های مثبت تولستوی به خوبی می‌دانند که نحوهٔ زندگی آنها ازحقیقت و عدالت به دور است، لذا کوشش دارند که زندگی خود را به حقیقت و عدالت مزین سازند.

قهرمان مثبت تولستوی فردی است که هرگونه سازش با طبقهٔ درباری را طرد می‌کند. او خود را در برابر تودهٔ محروم، محکوم می‌شمارد.

سرانجام می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمام روشها و وسایل توصیف انسان که تولستوی در آثارش از آنها استفاده کرده، به منظور تشریح قهرمانهای مثبت از جنبهٔ روانشناسی بوده است.

نتیجه

شخصیت هر یک از قهرمانهای مثبت آثار تولستوی را باید در رابطه با قهرمانهای دیگر آثار نویسنده مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

از اوّلین اثر تولستوی تحت عنوان «طفولیت، نوباوگی، جوانی» قهرمان مثبت تولستوی همراه با گسترش جهان بینی خود نویسنده، راه رشد و تکامل را می‌پیماید. تکامل قهرمان مثبت جریانی است پیچیده ولی جهت‌دار که هدف نهایی آن کاوش مفهوم زندگی، کوشش در راه دست‌یابی به یک زندگی شرافتمندانه، سعی در هرچه بهتر ساختن جامعهٔ بشری از طریق تزکیه نفس است.

مثلاً در موردنیکولنکاایرتنیوف، تولستوی شکل گرفتن شخصّیت قهرمان را در مراحل طفولیت، نوباوگی، جوانی نشان می‌دهد. تولستوی در اوّلین اثر خود ارتباط متقابل قهرمان وجهان خارج را منعکس می‌سازد.

در این مراحل از زندگی، قهرمان برای اوّلین بار متوجه می‌شود که جهان خارج از حّد کمال برخوردار نیست.

مراحل بعدی زندگی عمق پیچیدگی و نقایص جامعهٔ بشری را برای قهرمان نمایان می‌سازند.

این نقص جامعهٔ بشری بخصوص هنگامی که بحرانهایی دنیای درونی قهرمان را به هیجان در می‌آورند برای او ملموس تر و محسوس تر می‌شود. از طرف دیگر همین بحرانها به او کمك می‌کنند تا از ارج نهادن به سنتهای کاذب پرهیز کرده و از بن‌بست اخلاقی طبقهٔ اشراف نجات یابد.

دورهٔ جوانی در زندگی نیکولنکا زمانی است که تا اندازه‌ای در او احساس یگانگی با جهان خارج زنده می‌شود. در این دوره از زندگی ، قهرمان سعی براین دارد که به مردم نیکی کند و در راه تزکیه نفس قدم بردارد.

تولستوی صحیح‌ترین راه رشد شخصّیت قهرمان را فقط در نزدیکی او با طبقهٔ زحمتکش می‌داند، امّا جامعهٔ طبقاتی آن زمان روسّیه ازوحدت قهرمان با مردم محروم ممانعت می‌کند.

تولستوی در آثار خود خاطرنشان می‌سازد که جامعهٔ اشرافی در نوجوانان و جوانان ریا، نیرنگ و تزویر را پرورش می‌دهد. قهرمان گاهی تحت تأثیر اخلاقیّات طبقهٔ اشراف قرار گرفته، لذا سعی و کوشش زیادی لازم است تا بتواند از آن رهایی یابد.

نخلودوف قهرمان داستان «صبح ملاك» علی‌رغم سعی و کوشش خود نتوانست به کشاورزان نزدیک شود.

آلنین قهرمان داستان «قزاّقها» نیز نتوانست با زندگی طبیعی «انسانهای طبیعی» خوبگیرد. او اشراف‌زاده باقی ماند و قادر نبود که ماهّیت اجتماعی و معنوی طبقهٔ محروم را درك کند.

قهرمان مثبت تولستوی فردی است متمایز شده از طبقهٔ دربار که اخلاقیّات و قوانین طبقهٔ خود را نپذیرفته. امّا در عین حال قدرت اتحّاد با طبقه محروم را نیز ندارد. تولستوی در سالهای دههٔ پنجاه قرن نوزده راه و روش رسیدن به کمال را دریافت، امّا برای برطرف کردن بی عدالتی اجتماعی راه و چاره‌ای پیدا نکرد.

زیربنای لازم جهت حل و فصل مسایل اجتماعی وطبقاتی آن زمان روسّیه تازه در حال شکل گرفتن بود.

بعدها در زمان «جنگ و صلح» تولستوی به این نتیجه رسید که ایجاد توازن بین انسان و جهان خارج فقط از طریق شرکت همه جانبهٔ مردم در جنگ عادلانه بر ضد تجاوزگران فرانسوی امکان‌پذیر است.

در رمان «جنگ و صلح» قهرمانها به چند دسته

تقسیم می شوند:
قهرمانهای مثبت و اصلی، قهرمانهای درجه دوّم و شخصّیت های درجه سّوم.
در بین قهرمانهای مثبت مرد ـ آندره بالکونسکی و پی یر بزوخوف را می توان نام برد.
تولستوی مشخص نمی کند که کدامیك از آندو نسبت به دیگری ارجحیّت دارد. او هردو نفر آنها را در شرایط یکسانی قرار می دهد، ولی نحوهٔ برخورد هر یك از آنها با شرایط به‌وجود آمده مخصوص به خود است.
تولستوی حتیٰ قبل از تألیف رمان «جنگ و صلح» شخصّیت پی یر را به عنوان قهرمان ثبت در ذهن خود چنین ابداع کرده بود:
جوان ثروتمندی که در نتیجه اشتیاق وافر به کسب حقیقت عضو انجمن دکابریست ها شده و در قیام علیه رژیم شرکت می کند. پس از دستگیر شدن، او را تبعید کرده و پس از گذراندن دوران محکومیّت به همراه همسر وفادارش از تبعید باز می گردد.
امّا خلق شخصّیت آندره بالکونسکی توسط تولستوی بعدها صورت گرفت، ولی با تمام این احوال او نیز مانند پی یر بزوخوف شخصّیتی کامل و جالب است. تماس هر دو قهرمان با مردم عادی نقش عمده ای در زندگی آنها دارد. هرچند که نحوهٔ برخورد هر یك از آنها در این قبیل تماسها متفاوت است، امّا تحت تأثیر سادگی وخلوص نیّت مردم محروم، زندگی هردو نفر آنها دگرگون می شود.
پی یر و آندره از نظر فکری و عقیدتی با یکدیگر شباهت داشته وهمین امر موجب می شود که آنها با یکدیگر متحّد شوند.
در هریك از ملاقاتهای آن دو نفر حتیٰ اگر با یکدیگر بحث و جدل می کنند، جّو دوستی و تفاهم متقابل حاکم است.
هردو قهرمان با وجود مرگ آندره بالکونسکی زنده باقی می‌مانند: پی یر با اشتیاق تّولد فرزندش، و آندره با خاطراتی که از خود به‌جا گذاشته است.
هریك از قهرمانهای مثبت تولستوی راه خود را از نقطه‌ای آغاز می‌کند که انتهای راه قهرمان قبلی محسوب می شده است.
سرگذشت کنستانتین لوین مرحلهٔ جدیدی در رشد و تکامل قهرمان مثبت تولستوی به شمار می‌رود. با شخصّیت لوین مسایل خانودگی و تحّولات اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ آن زمان روسّیه در ارتباط است.
سرانجام، با بررسی تکامل قهرمان های مثبت تولستوی در آثار سالهای ۱۸۷۰ ـ ۱۸۵۰ وی می توان چنین نتیجه گرفت:
۱ـ قهرمان مثبت تولستوی ـ مرحله جدیدی در شناخت «سرگذشت انسانهای جوان قرن نوزدهم» محسوب می شود.
۲ـ جدا شدن قهرمانهای تولستوی از طبقه‌ای که به آن تعّلق داشتند در مقایسه با «انسانهای زائد» شکل فعالتری به خود می گیرد.
۳ـ قهرمان تولستوی فقط به این فکر اکتفا نمی‌کند که شالودهٔ زندگی را از نو طرح‌ریزی کند، بلکه جهت جامهٔ عمل پوشاندن به آن عملاً اقدام می کند.
۴ـ خود زندگی و مظاهر گوناگون آن به قهرمان

■ با مقایسهٔ سرنوشت کنستانتین لوین [قهرمان رمان آنا کارنینا] و سرنوشت نویسنده [تولستوی] می‌توان تصور کرد که لوین از آخرین شك و تردیدها با موفقیت بیرون آمده و به طور کامل طرفدار محرومین می‌شود.

تولستوی تفهیم می کند که طبقهٔ ستمدیده از نظر اخلاقی بر طبقهٔ «ممتاز» برتری دارد.
۵ـ قهرمان مثبت تولستوی وارث بینش نویسنده بوده و افکار و عقاید او را به هنگام تألیف اثر منعکس می سازد.
۶ـ قهرمان مثبت تولستوی اشتباهات قهرمانهای ماقبل خود را تکرار نمی کند و از تجربیّات آنها بهره می گیرد.
۷ـ در هر یك از آثار تولستوی تجزیه و تحلیل انسان از جنبه روانشناسی ملاحظه می شود.
۸ـ تولستوی نظریات و عقاید خود را در رابطه با زندگی از طریق قهرمانهای مثبت آثارش به خواننده تفهیم می کند.
۹ـ طبیعت شاخص غنی بودن بعد معنوی قهرمان به شمار می‌رود. درك و یا عدم درك طبیعت توسط قهرمان مبین پاکی و صداقت و یا فساد اخلاقی اوست. در آثار تولستوی طبیعت و مردم محروم با یکدیگر تلفیق داشته و رابطه قهرمان با آن دو بیان کننده رشد معنوی او به شمار می‌رود.
۱۰ـ طبقه محروم با آن بعد اخلاقی و معنوی غنی خود قهرمان مثبت تولستوی را ارزشیابی می کند.

پانویس:
۱ـ م ـ ب ـ خراپچنکو ـ «لئون تولستوی هنرمند» ـ انتشارات «ساوتسکی پیساتل» مسکو ـ سال ۱۹۶۳.
۲ـ ی ـ کوپریانوا ـ «بیان کاوشهای اخلاقی لئون تولستوی در رمان آناکارنینا» انتشارات «روسکایا لیتراتورا» ـ سال ۱۹۶۰
۳ـ و ـ ر ـ ز ـ گوریانا ـ «شخصیت کنستانتین لوین» ـ انتشارات دانشگاه دولتی مسکو ـ سال ۱۹۶۰
۴ـ ن ـ ن ـ استراخوف ـ «مقالات انتقادی در مورد ای ـ س ـ تورگنیف ول ـ ن ـ تولستوی ـ کی یف ـ سال ۱۹۰۱.
۵ـ ن ـ گ ـ جرنیشفسکی ـ «طفولیت و نوباوگی گراف تولستوی، داستانهای گراف تولستوی، داستانهای نظامی گراف تولستوی و منتقدین ادبی روسیه» ـ سال ۱۹۶۰.
۶ـ آندره بالکونسکی پس از اظهار عشق به ناتاشا و شنیدن پاسخ منفی، از نظر روحی شدیدا دگرگون شده و عازم جبهه می‌شود. در راه، درخت بلوط کهنسالی رامی بیند که خشك بوده و آثاری از زندگی در آن نیست. پس از بازگشت ازجنگ آن درخت را می بیند که دوباره سبز شده و به حیات ادامه می‌دهد.
۷ـ کیتی دختر مورد علاقه کنستانتین لوین بود. لوین به کیتی پیشنهاد ازدواج داد، ولی پیشنهاد او ابتدا مورد قبول کیتی قرار نگرفت، زیرا کیتی مردی را دوست می‌داشت به نام ورونسکی. این مرد همان شخصی است که با آناکارنینا آشنا و عاشق آن زن شد وروابطش با کیتی به سردی گرایید. روابط نامشروع ورونسکی با زن شوهرداری مثل آناکارنینا در نهایت موجب مرگ آن زن شد.
۸ـ کنستانتین لوین پس ازاین که از دوستش خبر یافت که کیتی دیگر با ورونسکی ازدواج نخواهد کرد، تصمیم گرفت بار دیگر از آن دختر خواستگاری کند. این بارجواب مثبت شنید و هر دو نفر در زندگی مشترك خود خوشبخت شدند.

فهرست منابع مورد استفاده

۱ـ ل. ن. تولستوی. مجموعه آثار. جلدهای: ۱ و ۲ و ۴ و ۶ و ۹ ـ ۱۲ و ۱۸ ـ ۲۱ و ۳۶ و ۴۶ و ۴۷ و ۵۳
انتشارات دولتی آثار ادبی: مسکو، سالهای ۱۹۵۸ـ۱۹۲۸
۲ـ ل. ن. تولستوی و منقدین ادبی روسی. مجموعه مقالات: انتشارات دولتی آثار ادبی، مسکو، سال ۱۹۶۰
۳ـ ن. گ. جرنیشفسکی: «طفولیت و نوباوگی» گراف تولستوی. داستانهای گراف تولستوی. داستانهای نظامی گراف تولستوی مجموعه آثار. مسکو، سال ۱۹۴۷.
۴ـ و. ای. لنین. «لئون تولستوی به عنوان آیینه انقلاب روسیه» مجموعه آثار، جلد ۱۷
۵ـ ی. پ. آندریوا. «مسأله قهرمان مثبت در آثار دوره آخر تولستوی» انتشارات دانشگاه واروژ، سال ۱۹۶۱
۶ـ یا. س. بلینکیس. «در مورد آثار ل. ن. تولستوی» انتشارات «ساوتسکی پیساتل» لنین گراد، سال ۱۹۵۹
۷ـ ب. ای. بورسوف. «لئون تولستوی. جستجوهای عقیدتی و روش خلاق» مسکو، انتشارات آثار ادبی، سال ۱۹۶۰.
۸ـ و. ز. گورنایا. «شخصیت کنستانتین لوین» انتشارات دانشگاه، مسکو، سال ۱۹۶۰
۹ـ م. س. گرومکا. در مورد ل. ن. تولستوی. نقدی بر رمان «آناکارنینا»، مسکو، انتشارات «پاسردنیك»، سال ۱۹۱۴
۱۰ـ ی. ن. کوپریانووا. «تولستوی جوان»، انتشارات «تولا»، سال ۱۹۵۶
۱۱ـ ی. ن. کوپریانووا. «بیان کاوشهای اخلاقی لئون تولستوی در رمان آناکارنینا»، انتشارات «روسکایا لیتراتورا»، سال ۱۹۶۰.
۱۲ـ ی. ل. لازووسکایا. مسأله قهرمان مثبت در رمانهای تولستوی، جنگ و صلح، آناکارنینا، رستاخیز، مسکو، سال ۱۹۵۸.
۱۳ـ ا. صبورف. «جنگ و صلح ل. ن. تولستوی»، انتشارات دانشگاه دولتی مسکو، سال ۱۹۵۹.
۱۴ـ ن. ن. استراخوف. «مقالات انتقادی در باره ای. س. تورگنف و ل. ن. تولستوی»، کی یف، سال ۱۹۰۱.
۱۵ـ م. ب. خراپچنکو. «لئون تولستوی هنرمند»، انتشارات «ساوتسکی پیساتل» مسکو، سال ۱۹۶۵
۱۶ـ ت. موتیلیووا. «در باره اهمیت جهانی ل. ن. تولستوی» انتشارات «ساوتسکی پیساتل» مسکو، سال ۱۹۵۷.

قلب

● حسن رحیم پور



شاید مقصر واقعی همان دوستی باشد که به من سلام کرد. سلام کرد و به نشانهٔ ارادت، دستش را روی سینه گذاشت و من هم به تقلید همان کار را کردم؛ یعنی دست راستم را روی سینه، در قسمت چپ، گذاشتم

دوستم دور رشد و من با دستی روی سینه، ماندم و ناگهان حس کردم... یعنی اصلا چیزی حس نکردم، زیردستم تپشی نبود! کف دستم را روی دنده‌ها فشار دادم. اما بی فایده بود. با حوصله و دقت، دستم را جا به

جا کردم. نه، چیزی حس نمی‌شد. هراسان، تا خانه دویدم. وارد خانه که شدم، جواب

سلام زنم را ندادم و خودم را پرت کردم تو اتاق خواب. با عجله، پیراهنم را درآوردم، دستم را زیر سینه چپ گذاشتم و فشار دادم. نه... نه... هیچ حرکتی حس نمی‌شد قلبم حرکتی نداشت. پیراهنم را پوشیدم و برگشتم پیش زن و فرزندانم.

از همسرم پرسیدم: «تو صدای قلبت رو می شنوی؟»

پرسید: «چطوری؟»

سئوالم را تصحیح کردم: «منظورم اینه که تو حرکت قلبت رو با دست لمس و حس می کنی؟»

جواب مثبت بود. به قلبم اشاره کردم و گفتم: «بیا ببین صدای قلب منو می تونی بشنوی.»

زنم که انگار به عقلم شك كرده بود، در حالی که با دودلی نگاهم می کرد، آمد و گوشش را روی سینه‌ام گذاشت. مدتی گوش خواباند و بالاخره با تعجب

سربالا کرد و گفت: «تو قلبت ارادی‌یه؟»

گفتم: «نه، مگه ممکنه؟»

حیران ماند و من مثل دیوانه‌ها از خانه خارج شدم. اولین بیمارستانی که سر راهم دیدم، یك بیمارستان بزرگ دولتی بود که تمام بخشها را داشت از جمله بخش قلب.

انترن جوانی پس از وقت گذرانی زیاد که در نظر من عمری بود، بالاخره گوشی‌اش را روی پوست سینه‌ام گذاشت. بعد گوشی را برداشت و چند تلنگر به آن زد. باز گوش کرد. گوشی را جا به جا کرد، من را هم جا به جا کرد و گوش کرد و بدون آنکه به سئوالهای من اعتنائی کند، گوشی را با قلب خودش امتحان کرد. آن وقت دوان دوان و خوشحال از یافتن «کیسی»[1] جدید از اتاق خارج شد.

مدتی نگذشت که چندین انترن، رزیدنت و دکتر همه گوشی به گوش، با دهانهای باز، معاینه‌ام کردند و من نیم برهنه چشم به دهانشان دوخته بودم.

یکی گفت: «شاید سمت راست باشه.» فوری دوسه تا گوشی زیر سینهٔ راستم نشست. نتیجه منفی در نگاهها خوانده شد.

یکی گفت: «چطوره ازش نوار قلبی بگیریم؟»

من هم با دانش کمم خنده‌ام گرفت. بقیه هم خندیدند.

یکی از دکترها گفت: «ما می گیم نره، تو می گی بدوش؟» و بحث شروع شد.

مثل گوسفند دراز کشیده بودم و مثل گاو نگاهشان می کردم و مثل خرگوش ترسیده بودم. مدتی گذشت. کار به کتابها و جزوه ها کشید. با من کاری نداشتند. من پنهانی، آرام لباسم را پوشیدم. هیچ کس به فکر من نبود. بی سر وصدا و دزدانه در را گشودم و فرار کردم. اما جلو در بیمارستان دستگیر شدم. لحظه ای بعد، همان تخت بود و همان جماعت سفیدپوش که حالا بیشتر هم شده بودند و همان معاینه ها...

کار به عکس برداری کشیده بود. شاید قلبش سمت راست باشد، شاید هم جای دیگر.

از نوك پا تا موی سرم را وجب به وجب عکس گرفتند. نتیجه همان بود که خودم کشف کرده بودم: قلبی در کار نبود.

تجربهٔ فرارم زیاد شده بود و این بار از موقعیتی مناسب استفاده کردم و واقعا گریختم. توی خیابان چشمهایم چیزی را نمی‌دید مگر تابلوهای نئون سفیدرنگی که با خط درشت رویشان نوشته شده بود: «دکتر... متخصص استخوان.... دکتر... داخلی اطفال... دکتر... پانسمان ختنه کودکان دکتر... گوارش...» بالاخره یافتم: «دکتر احساسی ـ قلب و عروق.»

داخل مطب غلغله بود. منشی حرف از وقت گرفتن می‌زد: آنهم برای یك ماه دیگر. پافشاری و نگرانی و التماسم را که دید تخفیف یکماهه داد: «بشین بین مریضها، اگر شد...»

بالاخره شد. دکتر بیش از دوسه دقیقه با هر بیمارش کاری نداشت. وارد که شدم تا گفتم: «قلبم نمی‌زنه...» لبخندی تحویلم داد و گفت: «دونده ای؟»

گفتم: «نه.» گفت: «عصبیه» و در همان حال

نسخه‌ای نوشت: «روزی سه تا قرص می‌خوری، خداحافظ.»

گفتم: «دکتر، معاینه؟»

گفت: برو آقاجان: از این مریضهای عصبی زیاد داشته‌ام....»

در راه مطب و داروخانه، داروخانه و خانه، به اعجاز قرصها فکر می‌کردم. با امید فراوان اولین قرص را خوردم. همسرم با نگرانی و تعجب نگاهم می‌کرد.

آن شب را با خیال راحت خوابیدم. صبح در رختخواب، ابتدا فکر کردم که همهٔ آن اتفاقها خواب بوده، اما قرصها را که دیدم باورم شد. پس با نگرانی دستم را روی سینه‌ام گذاشتم. اما صدایی جدارهٔ سینه‌ام را به لرزه درنمی‌آورد. تمام قرصها را خوردم و خبری نشد. حالا به اوضاع تسلط بیشتری پیدا کرده بودم. کتابهای فیزیولوژی و پزشکی را مطالعه کردم و نتیجه‌ای نداشت. باز دربدر به دنبال دکتر و سپس دعانویس، فالگیر، رمال، سرکتاب بازکن و بعد آینه بین و هر کس و هر کجا که شنیدم و عقلم رسید، رفتم. نتیجه همان بود که بود: قلبی در کار نبود.

یك روز ناامید و سرخورده،مطب دکتری توجهم را جلب کرد. این دکتر نه منشی داشت، نه تابلو درست و حسابی، نه مطب آبرومند، نه سالن انتظار و نه بیمار! تنهای تنها نشسته بود. خوب به حرفهایم گوش کرد و با لبخندی دوستانه گفت: «مشکلی نیست. اما کمی برایت خرج داره.»

هرچه داشتم از فرش و بخاری و دیگ و بادیه، تا کفش و کلاهم را فروختم و پولی را که خواسته بود آماده کردم.

«یك کارخانهٔ عروسك سازی در خارج تغییر شغل داده و حالا وسایل کمك آموزشی بیمارستانی درست می‌کنه...»

نمونه ای از خونم را با پرونده‌ام برای کارخانه فرستادم. در انجام این کارها، دکتر دلسوزانه یاری‌ام کرد و سفارش ساختن یك قلب پلاستیکی را داد! سه ماه طول کشید تا قلبم به دست دکتر رسید. اندازهٔ مُشت بسته‌ام بود. چقدر بدقواره روی میز دکتر نشسته بود!

همان روز گوشه مطب، دکتر سینه‌ام را شکافت. بعدها گفت که هشت ساعت کار کرده تا قلب مصنوعی را داخل سینه‌ام قرار بدهد. بعداز عمل چه کیفی کردم. دکتر دستم را گرفت و گذاشت روی سینهٔ چپم تپش قلبم را لمس کردم.

اما مشکلی جدید شروع شده بود. دکتر گفت: «تند راه نمی‌ری، احساساتی نمی‌شی، دل نمی‌سوزونی، زیادی غمگین و خوشحال نمی‌شی... هرسه ماه یکبار، برای تعویض بعضی از پیستونها، واشرها وبوشها می‌آیی. برای اینکار روی سینه‌ات یك زیپ گذاشتم تاهر بار احتیاج به عمل نداشته باشی.»

وسایل یدکی اگر از شرکت سازندهٔ قلب خریده می‌شد، گران بود. اما کشورهای دیگر مثل کره وهنگ کنگ کپی سازی کرده بودند وارزان می‌فروختند. دکتر درمورد خرید آنها هشدار داده بود چرا که می‌گفت خطر سکتهٔ قلبی وجود دارد.

اگر سه ماه یك بار پیش دکتر نروم و روغنکاری وتعویض وسایل نکنم، اگرهر کاری که گفته انجام ندهم واگر هزار اگر دیگر را رعایت نکنم، خطر سکته وجود دارد. آنوقتها که قلب نداشتم، چنین نبود. از سکته نمی‌ترسیدم، اما حالا همه چیز برایم خطر سکته قلبی دارد. تازه این تنها مشکل نیست. اوایل سه ماه ـ که تمام وسایل یدکی قلبم نو است و قلبم مثل ساعت کار می‌کند ـ فوق‌العاده رقیق‌القلبم: اگر سوسکی کشته شود، اگر پشه‌ای را بکشند، اگر کرمهای ساقه‌خوار از بین بروند، درخانهٔ ماعزای عمومی اعلام می‌شود و من ساعتها برای یك مگس بیجان اشك می‌ریزم. همسرم با احتیاط سعی می‌کند هیچ خبر غم‌انگیزی به گوشم نرسد.

اما اواخر سه ماه ـ که قلبم کندتر کار می‌کند وبعضی ازوسایلش عمرشان به آخر رسیده ـ قسی‌القلب می‌شوم. کاری به کار کشتارهای کوچك وبزرگ دردنیا ندارم که هیچ، جای شرم است که از شنیدن خبرمرگ هرچه بزرگتر باشد بیشتر خوشحال می‌شوم وساعتها می‌خندم. درآنوقت نه سوسك که مرغ یا گوسفند را هم حاضرم تکه تکه کنم و لذت ببرم.

مشکل من یك راز پزشکی است. دکتر می‌گوید: «توتنها نیستی.» حالا آن شرکت اسباب بازی تبدیل بیك کمپانی بزرگ قلب سازی شده: البته قلب قلابی....

---

* پانویس:
۱ـ Case: حالت، مورد

نقدی بر طرح داستانی «قلب»

داستان کوتاه طرح گونهٔ «قلب» دارای موضوع جالب و جذاب و بکری است. امّا متأسفانه این موضوع خوب، به دلیل نقل عجولانه و بی‌دقت نوشته شدن، شکل طرح اولیهٔ یك داستان را پیدا کرده و در واقع، حرام شده است.

نویسندهٔ خوب و متبحّر می‌تواند از ساده‌ترین و معمولی‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین و حتی بی‌اهمیت‌ترین موضوعها، داستان جالب و جذاب و خواندنی و قابل توجهی بپردازد. برعکس، نویسندهٔ تازه کار و در نتیجه شتابزده، از بهترین و بکرترین موضوعها هم نمی‌تواند داستانی حتی متوسط به وجود بیاورد.

در اینجاست که اهمیت تکنیك و فرم (فن و شکل) داستان نویسی نمودار می‌شود.

«چه» چیز را گفتن نه اینکه مهم نباشد، امّا مهمتر از آن، «چگونه» گفتن است.

داستان نویسان تازه کار شتابزده‌اند. می‌خواهند هرچه سریعتر موضوع و قصه‌شان را بگویند و بگذرند. حال آنکه نوشتن داستان ـ به تعبیر ویلیام فاکنر، نویسندهٔ بزرگ امریکایی ـ «عرقریزان روح» است.

موضوع جالب و جذاب نوشتهٔ حاضر را اگر نویسنده‌ای چیره دست به شکل داستان می‌نوشت، بی‌تردید داستانی خوب با مایهٔ قوی طنز ـ آن هم طنزی از نوع طنز سیاه ـ پیش رو می‌داشتیم: داستانی در حیطهٔ داستانهای علمی (یا علمی ـ تخیلی Science Fiction)، همچون آثار «ری برادری».

نویسنده به جای نقل عجولانه و سریع و کلی گویانهٔ این موضوع، بایدمی کوشید تا داستان را بسازد، شخصیتها ـ بخصوص شخصیت اول، یعنی راوی ـ را با دقت، ضمن عمل (Action) داستانی، به خواننده معرفی کند و ماجراها را جزء به جزء و لحظه به لحظه، با دقت و صبر و حوصله و ذکر و وصف جزئیات، پیش ببرد و خواننده را همراه داستان، با علاقه به دنبال خود بکشاند.

اشکال عمدهٔ این داستان در کلی گویی‌های آن است. هیچ یك از آدمها و شخصیتها بُعد و عُمق ندارند. زبان و لحن و بیان راوی ویژگی ندارد. خواننده تا پایان داستان، نمی‌فهمد که راوی کیست؟ چه کاره است؟ چند سال دارد؟ کجا و چگونه زندگی می‌کند و...

تنها اینکه بگوئیم همسر و فرزندانی دارد کافی نیست. در هیچ جای داستان، فضا و مکان ساخته نشده است. ممکن است ما داستانی بنویسیم که رویدادهایش در مکان و زمانی نامشخص و کاملاً خیالی اتفاق بیفتد، امّا همان زمان و مکان را نیز باید با ویژگی‌هایش بسازیم و خلق کنیم.

برای نمونه به صحنهٔ مراجعهٔ راوی به بیمارستان نگاه کنیم: بیمارستان یك بیمارستان بزرگ دولتی است با تعدادی انترن و رزیدنت و دکتر... همه یك شکل‌اند، شبیه همند. یعنی هیچ خصوصیتی ندارند.

بخش اولین فرار راوی از بیمارستان، صرفاً با دو سه جمله سر و تهش هم می‌آید: «اما جلو در بیمارستان دستگیر شدم.»

چگونگی فرار، راههای فرار، گذشتن از راهرو و اتاقها و حیاط و... بیمارستان و از همه مهمتر دلنگرانی و هراس راوی به هنگام گریز، همه و همه در عبارت: «دزدانه در را گشودم و فرار کردم.» خلاصه شده است.

خواندن نوشتهٔ طرح گونهٔ «قلب»، بار دیگر ثابت می‌کند که داستان یعنی جزئیات و پرداختن به جزئیات، نه کلی گویی و کلی بافی.

می توان به نویسنده ـ ضمن تبریك به خاطر یافتن چنین موضوع جالبی ـ توصیه کرد که سرفرصت و با صبر و حوصله، بار دیگر بنشیند و داستان را با دقت و جزء به جزء بسازد و بنویسد.

داستان نویسی مقاله‌نویسی نیست. همان قدر که پیام و حرف و موضوع و مضمون اهمیت دارد، شیوهٔ بیان و نقل آنها نیز دارای اهمیت است. حتی اگر بگوئیم اهمیت شیوهٔ بیان بسیار بیشتر از خود موضوع است، بیراه نگفته‌ایم.

داستان نویسان مستعد و جوان باید بکوشند تا «چگونه» نوشتن را بیاموزند: آموزشی نه چندان ساده... با کار و کوشش و مطالعهٔ فراوان و خستگی ناپذیر می‌توان آموخت.

ناصر زراعتی

جشن دزدیده شده

● لیلیاناهکر

● ترجمه هوشنگ اسدی

طی حکومت نظامیان که ۱۰ سال آرژانتین را فلج کرد، ژنرال ها صدای نویسندگان این کشور را هم خفه کردند. در این میان، یك مجله ادبی به نام «حشره طلایی» به طرز معجزه‌آسایی توانست به کار خود ادامه دهد. این مجله که شعار آن، این گفته اسکار وایلد بود: «همیشه باید کمی غیر قابل پیش بینی بود»، به وسیله آبه لاردوکاستیلو که نویسنده داستانهای کوتاه است، اداره می‌شد. اما بار اصلی مجله به دوش سردبیر آن لیلیاناهکر بود. او که در سال ۱۹۴۳ به دنیا آمده، قبل از بیست سالگی، اولین مجموعه داستانهای کوتاه خود را به نام «آنها که بیشه سوزان را دیدند» منتشر کرد که هنوز جزو بهترین داستانهای کوتاه در آرژانتین است. لیلیاناهکر یکی از مهمترین و معروفترین داستان نویسان امروز آرژانتین است.

تا از راه رسید، یکراست رفت به سراغ آشپزخانه که ببیند میمون آنجا هست یا نه. میمون آنجا بود. چه آسایش خیالی به او دست داد! دوست نداشت قبول کند که حق با مادرش است. میمون در جشن تولد؟ مادرش او را مسخره کرده بود: «برو پی کارت، تو هم که هر مزخرفی را باور می کنی» مادرش، گرفته بود، اما به خاطر میمون، بد اخلاق نشده بود. دختر فکر کرد: حتماً به خاطر جشن تولد است.

مادرش به او گفت: «من دوست ندارم تو بری. این جشن پولداراس».

دخترك که دروس مذهبی مدرسه را خوب یاد گرفته بود، جواب داد: «اما پولدارام میرن به بهشت».

مادرش جواب داد: «برو بابا با اون بهشتت. مشکل شما سرکار خانم اینه که دوست داری گنده تر از دهنت حرف بزنی.»

دخترك این طرز حرف زدن مادرش را دوست نداشت. او فقط ۹ سال داشت و یکی از بهترین شاگردان کلاسش بود.

دخترك گفت: «من میرم، چون دعوتم کرده‌اند. دعوت من هم به این خاطره که لوسیانا دوست منه.»

«اوه، بله! دوست سرکار خانم.» غرولند مادرش بلند شده بود. او ساکت شد. مادرش حرف آخر را زد: «گوش کن زارا، او دوست تو نیست. می‌دونی تو در نظر آنها چه هستی؟ دختر یك خدمتکار. فقط همین.»

زاراچشمهایش را محکم به هم فشار داد، نمی خواست اشکش بریزد. بعد، مادرش داد کشید: «خفه شو! تو درباره دوستی هیچی نمی‌دونی!»

او هر روز بعد از ظهر به خانه لوسیانا می‌رفت، و در حالی که مادرش داشت خانه آنها را تمیز می کرد، آن دو تکالیفشان را با هم تمام می کردند. آنها در آشپزخانه چای می خوردند و اسرارشان را به هم می گفتند. زارا همهٔ چیزهایی را که در خانهٔ بزرگ می دید و کسانی را که در آنجا زندگی می کردند، دوست داشت.

«من میرم، چون این قشنگترین مهمانی دنیاست. لوسیانا خودش به من گفت که این طوره. یه جادوگر می‌آد اونجا که با خودش یه میمون می‌آره و خیلی چیزای دیگه.»

مادرش برگشت، با عصبانیت دستش را به کمرش زد و گفت: «میمون توی جشن تولد؟ برو پی کارت، تو هم که هر مزخرفی را به تو بگند باور می کنی.»

زارا حسابی دلخور شد. او فکر کرد این کمال بی‌انصافی است که مادرش دیگران را فقط به این دلیل ساده که ثروتمندند به دروغگویی متهم کند. زارا هم البته دلش می‌خواست پولدار شود. حالا اگر یك روز خانهٔ بزرگی می خرید که در آن زندگی کند، مادرش دیگر او را دوست نداشت؟ خیلی غمگین شد. او رفتن به آن جشن را از هرچیزی توی دنیا بیشتر دوست داشت.

دخترك، جوری که لبهایش تقریباً تکان نخورد، زمزمه کرد: «من اگه نرم می میرم.»

و مطمئن نبود که آیا مادرش این حرف او را شنیده یا نه، اما صبح روز جشن متوجه شد که مادرش لباس عید او را آهار زده و بعد از ظهر آن روز، مادرش بعد از اینکه سر او را شست آن را با سرکهٔ سیب آب کشید، طوری که حسابی قشنگ و براق شد. زارا قبل از این که بیرون برود، خودش را با لباس سفید و موهای براق در آینه تحسین کرد و فکر کرد که حسابی زیبا شده است.

سینیوراانس هم متوجه زیبایی او شد و همین که دخترك را دید، گفت:

«زارا، امروز چقدر ناز شده ای.»

زارا دامن آهار زده‌اش را با دست کمی بالا گرفت وبا قدمهای محکم وارد جشن شد او به لوسیانا سلام کرد، و سراغ میمون را گرفت. لوسیانا نگاه مخصوصی به او انداخت و در گوشش پچ‌پچ کرد: «توی آشپزخانه است، اما به هیچ کس نگو. این یه سورپریزه!»

زارا می‌خواست مطمئن شود. با دقت وارد آشپزخانه شد و او را آنجا دید که گوشه قفس نشسته و پاك توی فکر است. آنقدر جالب بود که مدتی ایستاد و نگاهش کرد، بعد طوری که دیده نشود، مرتب از جشن بیرون می‌آمد و میمون را تحسین می کرد. زارا تنها کسی بود که اجازه داشت وارد آشپزخانه شود. سینیورا انس گفت: «تو آره، اما دیگران اجازه ندارند، آنها خیلی شلوغند و ممکن است چیزی را بشکنند. زارا هرگز چیزی را نشکسته بود. او حتی یك تنگ پر از آب پرتقال را از آشپزخانه به اتاق نشیمن برده بود و



نگذاشته بود حتی یك قطره هم از آن بریزد. وسینیورا قوری گفته بود: «مطمئنی که می تونی یك کوزه دیگر به اون بزرگی آب پرتقال درست کنی؟» و البته او این کار را کرده بود. او که مثل بقیه دست و پا چلفتی نبود. مثل آن دختر موبور نبود که تل به سرش زده بود. دختری که گل به سرش زده بود تا زارا را دید گفت:

«تو؟ تو دیگه کی هستی؟»

زارا جواب داد: «من دوست لوسیانا هستم.»

دخترکی که تل به سر داشت گفت: «نخیر، تو دوست لوسیانا نیستی. چون من دختر عموشم و همهٔ دوستای اونو می شناسم.»

زارا گفت: «پس چی، من هر روز عصر با مادرم می آم اینجا و درسامونو با هم می خونیم.»

دخترك، با خنده گفت: «تو و مادرت درساتونو با هم می خونین؟»

زارا، خیلی جدی گفت: «من و لوسیانو تکالیفمونو با هم انجام می دیم.»

دخترکی که تل به سر زده بود، شانه هایش را بالا انداخت: «اینکه دوستی نمی شه، شما با هم مدرسه می رید؟»

«نه.»

دخترك با پررویی پرسید: پس «اونو از کجا می شناسی؟»

زارا حرفهای مادرش را کاملاً به یاد داشت و نفس عمیقی کشید و گفت:

«من دختر یك شاغل هستم.»

مادرش صریح وواضح به او گفته بود: «اگر کسی از تو پرسید، بگو که دختر یك شاغلی؛ فقط همین.» و اضافه کرده بود: «و به آن افتخار می کنم.» اما زارا فکر کرده بود، هیچ وقت در زندگیش جرات نخواهد کرد این طوری حرف بزند.

دخترکی که تل زده بود، پرسید: «چه جور شاغلی؟ کارمند مغازه؟»

زارا با عصبانیت گفت: «نخیر، مادر من در هیچ مغازه ای کار نمی کند، فهمیدی؟»

دخترکی که تل زده بود، گفت: «پس، مادرت چه کار می کند؟»

درست در همین موقع، سینیوراآنس از راه رسید و از زارا خواست که چون بهتر از همه خانه را می شناسد، اگر دلش می خواهد در دادن «هات داگ» به مهمانها کمك کند.

زارا به دختری که تل زده بود، گفت: «دیدی؟» و جوری که کسی متوجه نشود لگدی به ساق پایش زد.

غیر از دختر تل به سر، بقیهٔ مهمانها دوست داشتنی بودند. او بیشتر از همه لوسیانا را با تاج طلایی جشن تولدش دوست داشت... بازی «جست و جو با چشم بسته» را زارا برد. وقتی گرگم به هوا بازی کردند، هیچ کس نتوانست او را بگیرد. وقتی بچه ها دو قسمت شدند که «معما» بازی کنند، همهٔ پسرها می خواستند که زارا طرف آنها باشد. زارا حس کرد هیچ وقت در همهٔ عمرش اینقدر خوشحال نبوده است.

اما هنوز نوبت بهترین قسمت برنامه نرسیده بود. وقتی نوبت آن شد که لوسیانا شمعهای تولد را فوت کرد. اول باید کیك را می خوردند. سینیوراآنس از او خواست که در پخش کیك کمك کند و او از این کار خیلی لذت برد؛ چون همه مرتب او را صدا می زدند و می گفتند: «من... من...» زارا به یاد داستان ملکه ای افتاد که اختیار مرگ و زندگی مردم کشورش را داشت. او هم همیشه دوست داشت که این طور قدرتی داشته باشد. به لوسیانا و پسرها بزرگترین قطعه های کیك را داد و به دختر تل به سر چنان تکه نازکی داد که می شد آن طرفش را دید.

بعد از کیك، شعبده باز آمد، بلند و استخوانی با یك کلاه قرمز با مزه. شعبده بازی واقعی؛ او می توانست دستمالهایی را که به هم بسته شده بود با فوت باز کند و زنجیری بسازد که هیچ کدام از دانه هایش درز نداشته باشد. او می توانست حدس بزند که چه ورقی از میان یك دسته ورق بیرون کشیده می شود، و میمون وردستش بود. او میمون را شریك صدا می کرد و می گفت: «بیا اینجا شریك.» «یك کارت در بیار» و «برو بیرون شریك، حالا وقت کاره».

آخرین حقه خیلی جالب بود. یکی از بچه ها باید دستمال میمون را می گرفت و شعبده باز او را غیب می کرد.

همهٔ بچه ها فریاد زدند: «چی؟ پسره غیب می شه؟»

شعبده باز داد زد: «نه، میمون!»

زارا فکر کرد این واقعاً سرگرم کننده ترین مهمانی دنیاست.

شعبده باز از یك پسر بچهٔ کوچك چاق خواست که بیاید و کمکش کند، اما پسرك چنان ترسید که همان اول کار دستهای میمون را ول کرد و او را روی زمین انداخت. شعبده باز میمون را با دقت از روی زمین برداشت و چیزی در گوشش گفت و میمون سرش را جوری تکان داد انگار که می فهمد او چه می گوید.

شعبده باز به پسرك چاق گفت: «دوست من، تو خیلی نازك نارنجی هستی.»

پسرك چاق جواب داد: «نازك نارنجی یعنی چی؟»

شعبده باز گفت: «یعنی نثر، برو بشین» و بعد به چهر تك تك بچه ها با دقت نگاه کرد. زارا حس کرد قلبش به شدت می زند.

شعبده باز گفت: «تو! اونکه چشمهای اسپانیولی داری.» همه دیدند که دارد زارا را صدا می کند.

زارا نترسید. نه وقتی که میمون را گرفت، نه وقتی که شعبده باز غیبش کرد و نه حتی آخر کار، وقتی که شعبده باز کلاه قرمزش را روی سر زارا حرکت داد و چند تا کلمه جادویی را زمزمه کرد... و میمون ظاهر شد و با خوشحالی در بغل او شروع به وراجی کرد. بچه ها دیوانه وار دست زدند و قبل از اینکه زارا برگردد سرجایش، شعبده باز گفت:

«خیلی خیلی متشکرم. کنتس کوچولوی من.»

زارا از این تعارف خیلی خوشش آمد، و بعداً که مادرش آمد او را ببرد، اولین چیزی که به او گفت همین بود:

«من به شعبده باز کمك کردم و او به من گفت، خیلی خیلی متشکرم کنتس کوچولوی من.»

این خیلی عجیب بود، چون او تا آن موقع فکر می کرد که از دست مادرش عصبانی است. و تمام مدت توی این فکر بود که تا مادرش را دید، بگوید: «دیدی که قضیهٔ آن میمون دروغ نبود؟» اما آنقدر هیجان زده بود که به جای اینکه این را بگوید، همه چیز را دربارهٔ شعبده باز عجیب به مادرش گفت.

مادرش با دست سر او را نوازش کرد و گفت: «خوب، حالا ما یه کنتس داریم!»

اما معلوم بود که خوشحال است.

و حالا هر دو توی راهروی ورودی خانه ایستاده بودند. چون یك دقیقه قبل، سینیوراآنس درحالی که می خندید، گفته بود: «لطفاً یك دقیقه اینجا صبر کنید.»

مادرش ناگهان نگران شد و از زارا پرسید:

«منظورش چیه؟»

زارا جواب داد: «منظورش چیه؟ منظوری نداره، او فقط می خواد به اونایی که از خانه میرن هدیه بده، فهمیدی؟» «و بعد، پسرك چاق و دختری را که موهایش را دم اسبی بسته بود و کنار مادرشان آنجا منتظر بودند، به مادرش نشان داد و دربارهٔ هدیه ها توضیح داد. او می دانست چون آنهایی را که از خانه رفته بودند، دیده بود. وقتی یکی از دخترها می خواست برود، سینیوراآنس به او یك دستبند می داد. وقتی پسری می رفت، سینیوراآنس به او یك یویو می داد. زارا یویو را چون برق می زد ترجیح می داد، اما چیزی به مادرش نگفت. مادرش ممکن بود به او بگوید: «کله پوك، پس چرا نگفتی اونو به تو بده؟» مادرش این طوری بود و زارا دوست نداشت توضیح بدهد که به طور وحشتناکی خجالت می کشد که با دیگران فرق داشته باشد. این بود که در عوض گفت:

«من بهترین رفتار را در جشن داشتم.» و دیگر چیزی نگفت، چون سینیوراآنس درحالی که دو تا کیف، یکی صورتی و یکی آبی دردست داشت، پیدایش شد. اول به طرف پسرك چاق رفت و یك یویو از کیف آبی درآورد و به او داد. پسرك چاق با مادرش رفت. بعد سراغ دخترك رفت و دستبندی را که از کیف صورتی درآورده بود به او داد، و دخترکی هم که موهایش را دم اسبی بسته بود رفت. آخرسر هم آمد سروقت زارا و مادرش. لبخند دلنشینی که زارا آن را دوست داشت توی صورتش پهن شده بود. سینیوراآنس نگاهی به او انداخت و بعد به مادرش نگاه کرد و چیزی گفت که او احساس غرور کرد.

«مینا، دخترت چقدر نازه!»

زارا یك لحظه فکر کرد که سینیوراآنس می خواهد که به او دو تا هدیه بدهد، هم دستبند هم یویو. سینیوراآنس خم شد. انگار دنبال چیزی می گشت.

زارا هم دولا شده کمی دستش را دراز کرد، اما دستش توی هوا ماند.

سینیوراآنس کاری به کیفهای آبی و صورتی نداشت. در عوض داشت کیف پولش را زیرورو می کرد. بعد، دو تا اسکناس درآورد و درحالی که اسکناسها را به طرف او دراز می کرد، گفت: «این واقعاً حق توست کوچولوی من، به خاطر همه کمکهات متشکرم.»

زارا احساس کرد دستش خشك شد و مثل چوب به بدنش چسبید و بعد متوجه شد که مادرش دستهایش را روی شانه او گذاشته و او به طور غریزی خودش را به مادرش چسباند. نگاه پاکش به صورت سینیوراآنس دوخته شده بود.

سینیوراآنس، با دستان دراز شده، آنجا ایستاده بود و حرکت نمی کرد. انگار جرأت نداشت پول را برگرداند. انگار کوچکترین حرکتی این توازن بی نهایت ظریف را درهم می شکست. ■

نگاهی به «دزد دوچرخه» از دید «سیما»

● بهزاد قادری





اخیراً شبکه اول «سیما» وعده کرد که شبهای جمعه ما را به تماشای سینمای «نئورئالیستی» ایتالیا ببرد و از چهره‌های بارز این سینما کاری را به نمایش بگذارد، که البته چنین نیز شد و شاهد پخش فیلم «دزد دوچرخه» به کارگردانی «ویتوریو دسیکا» بودیم. استمرار این برنامه خواص بسیاری دارد. اول آن که برای دانشجویان و دوستداران هنر و ادبیات ـ البته اگر تاکنون با این فعالیتهای هنری آشنا نشده باشند ـ فرصتی پدید می‌آید که بتوانند تبلور نظریات مکاتب متفاوت راجع به هنر را در این آثار به عینه لمس کنند و حتی اگر به معرفت جدیدی دست نیابند، دست کم در مورد آنچه که به صورت نظری ارائه شده است، مکث و تعمق بیشتری بنمایند.

خاصیت دوم این برنامه آنست که شاید خود پادزهری باشد برای سریالهای وارداتی و وطنی که بدجوری دارند آدمها را در قالب حوادث بی‌معنی مسخ می‌کنند و مخ را از کار می‌اندازند که نمونهٔ اخیرش «شین گن» باشد. با آن قهرمان‌سازی‌های عهد بوقی‌اش که المثنای اسکندرنامه و امیرارسلان خودمان است باآب و رنگی دیگر و البته، وارداتی و آنهم از سرزمین آفتاب تابان که نه تنها با الکترونیك و صنعتش می‌خواهد بر دنیا غلبه کند، بلکه جاپای فرهنگی‌اش را نیز می‌خواهد قرص کند. بدیهی است اگر خیل امیرارسلان‌خوان و اسکندرنامه‌خوان دیروز، امروز «شین گین»دوست است خود نشانگر آن است که طی دو نسل، جمع قابل توجهی از جامعهٔ ما از حیث تلقی‌هایش نسبت به خود و جهان پیرامونش چندان پیشرفتی نکرده است. در چنین وضعیتی اگر نتوان حکم به قطع چنین برنامه‌هایی داد، دست کم می‌توان به کارهایی نظیر «دزد دوچرخه» و حتی کارهای خوب گذشته و حال خودمان روی آورد تا بر تلقی افراد نسبت به هنر و فیلم و نهایتاً نسبت به زندگی اثر گذارده و به مرور زمان منحول شود.

تلویزیون در مورد معرفی هنر معاصر به مردم نقش به سزایی دارد ولی متأسفانه این رسانه تاکنون چنانکه باید وشاید به این مهم نپرداخته است. خوب است مسئولان سنجش افکار مردم در «سیما»، اینك که در آغاز این حرکت هستند، آماری از علاقمندان به برنامه‌هایی نظیر «شین گین» تهیه نمایند تا رفته رفته به موازات پخش فیلمهای کلاسیك دنیای سینما و تأتر، متوجه شوند چگونه مبانی ارزشی مردم نسبت به فیلم دچار دگرگونی می‌شود.

همچنین در حاشیهٔ پخش «دزد دوچرخه» نقد وبررسی فیلم بود که این نیز اگر کاری سامان‌یافته و مدون باشد بسیار مفید خواهد بود. معهذا باید توجه کرد که اگر نقد و بررسی با از این شاخ به آن شاخ پریدن توأم باشد و با عجله صورت پذیرد، مفید فایده‌ای نخواهد بود، سهل است خودغلطکی می‌شود که ابعاد فیلم را از بین می‌برد و بیننده یا خواننده را در سطح نگه می‌دارد. آنچه در نقد و بررسی «دزد دوچرخه» گذشت دچار نوعی سردرگمی بود زیرا در فرصتی کوتاه می‌خواست از هر دری سخنی بگوید: گاه از زمینهٔ تاریخی فیلم، گاه از کارگردان و فیلمبردار، گاه از چهره‌ها و حتی گاه ایراد گرفتن از نحوهٔ عمل چهره‌های فیلم! در این مختصر سعی میشود به مباحث مطروحه در آن نقد و بررسی اشاره شود. البته اگر از حیث ترتیب مطالب و نقل عین جملات نقادان لغزشی مشاهده شود، قبلاً از همگان پوزش می‌طلبم.

در جلسهٔ نقد فیلم «دزد دوچرخه» گفته شد که کارگردان از «لوکیشن‌ها» یا مکانهای طبیعی استفاده می‌کند و این شاید یکی از شگردهای «نئورئالیسم» است که از چهره‌ها و مکانهای طبیعی و شبیه به زندگی عادی بهره می‌جوید، اما «دسیکا» همچون همهٔ هنرمندان تیزبین فضا را به شیوهٔ «ناتورالیستی» صرف، یعنی بازنمایی محیط همانطور که هست، ارائه نمی‌دهد. فضا چنان تردستانه در زمینه فیلم نقش می‌بندد که بیشتر به طرح‌های سیاه قلم می‌ماند. سایه آنقدر در فضای فیلم نفوذ دارد که انسان یك آن نمی‌تواند از حضور «شر» غافل بماند. به عبارت دیگر، «سایه» خود یکی از چهره‌های فیلم است. سایه همان فاشیزم یاآثار آنست که بیننده را می‌آزارد و صاحب دوچرخه در آن دست و پا می‌زند. استفاده از مکانهای طبیعی توأم با ظرافت در نورپردازی چنان است که گویی رگه‌هایی از «صورت‌گرایی» (formalism) در

تار و پود فیلم دویده است و لذا خود از اجزای متشکلهٔ صورت (form) فیلم می شود. این «صورت» به انحاء مختلف در خدمت «جوهر» فیلم قرار می گیرد و بنابراین، به عنوان فضایی که صرفاً زمان و مکان خاصی را نشان دهد عمل نمی کند، بلکه رنگی فلسفی به خود می گیرد. به صحنهٔ ورود مرد به خانه اش دقت کنید که قبل از آنکه زبان عادی پیامی القاء نماید سایه چرخ دوچرخه بر دیوار ـ که بر دوش مرد است ـ زبان دوم فیلم می شود: تصویری آبستره از درگیری انسان با «چرخ»، با عواطف گوناگونی که این تصویر (چرخ) در بیننده برمی انگیزد. مقصود آن است که دسیکا از شیئی عینی به توهّم چندوجهی می رسد.

اگر در فیلم «مادر» چهره انقلابی و تاریخ ساز مادر با درشت نمایی های اغراق آمیز تمامی پرده را می پوشاند ـ که یعنی قهرمان ـ در «دزد دوچرخه» چنان بینشی در مورد انسان مطرح نمی شود. انسان نه تنها در زمینه محیط کم رنگ و دور جلوه می کند، بلکه به جای قهرمان موجودی اگر نه دست و پا چلفتی، که منفعل است. ساختمانهای چندطبقه در فیلم با آن پنجره های سیاه همچون غولهایی جلوه می کنند که بازیگر در مقابل آنها همچون کوتوله هاست. فضاهای تو در تو و پرپیچ و خم فیلم همانند مازیا لابیرنتی است که صاحب دوچرخه در آنها گم میشود.

نکتهٔ دیگری که در نقد و بررسی فیلم مطرح شد، نام فیلم بود. بدین مضمون که بعضی آن را «دزد دوچرخه» نامیده اند و گروهی «دزدان دوچرخه». در حقیقت در این فیلم مسأله این نیست که آیا باید یك نفر را دزد دوچرخه بنامیم یا هر دو را. اگر «دزد» دوچرخه اشاره ای باشد به پسری که دوچرخهٔ مرد را می دزدد، مراد روایت دزدی «اوست» و اگر دزدان را باز بخواهیم به آن جوانك و مرد اطلاق نمائیم باز هم روایت دزدی «دو نفر» را در نظر خواهیم گرفت. حال آن که نام «دزدِ دوچرخه» در خود شیطنتی نیز دارد. پیش از آنکه قطعاً بگوئیم کدام نام مناسب است. بهتر است به اصطلاح کج بنشینیم و راست بگوئیم که: هنگامی که مرد متقابلاً تصمیم می گیرد دوچرخه کس دیگری را بدزدد در ما چه حس یا احساساتی فعال است؟ وقتی که مرد پسرش را روانه خانه می کند تا راحت تر عمل کند چه؟ هنگامی که وی بالاخره دوچرخه را می دزدد و می گریزد چطور؟ مثلاً آیا یکی از احساسات ما ـ حتی به احتمال یك درصد ـ در صحنه فرار مرد با دوچرخهٔ دزدی این نیست که «کاش بتواند در برود»؟ اگر چنین باشد «دزد» دوچرخه باز هم همان دو نفرند؟ دسیکا ارسطو و برشت را روبه روی هم قرار می دهد. به همان اندازه که در عمل شرکت نموده ایم در آخر کار باید به اتهام «دزدی» خودمان را محاکمه کنیم زیرا عادت نکرده ایم چگونگی را ببینیم بلکه شده ایم نفس عمل.

فلینی می گوید: «به نظرمن در نئورئالیسم مسأله این نیست که چه نشان می دهیم، جوهر و روح واقعی نئورئالیسم در چگونگی نشان دادن است.»(۱) نمی توان گفت رئالیسم به طور صددرصد خودش را به نمایش امور عادی و عینی محدود می کند و از فریب هنری به دور است. مگر روان چهره های فیلم را چگونه می توان بروز داد؟ فقط بادیالوگ؟ پس تکلیف فضای فیلم چه می شود؟ اصولاً همین نحوهٔ استفاده از فضای فیلم است که نیمی از بار چهره پردازی را بر دوش می کشد. در این حالت نمی توان ـ آنچنانکه در جلسهٔ نقد و بررسی فیلم آمد ـ از اجزای به هم پیوسته فیلم به آسانی گذشت.

سئوال دیگری که مطرح شد این بود که چرا در صحنهٔ عبور دوچرخه سواران، آهنگ حرکت سریع و پرقدرت و شاد؟! است و آیا در این شیوهٔ عمل از طرف کارگردان عمدی در کار بوده است؟ جواب این بود که این صحنه اتفاقی بوده و عمدی در آن نبوده است. بسیار خوب، گیریم اتفاق یا تصادف باعث شده است که این صحنه در فیلم گنجانده شود، در این صورت آیا منظور این است که کارگردان خودش به این مسأله اعتراف کرده است؟ یا نظر منتقد چنین بود؟ در صورت اول، حتی اگر کارگردان هم چنین چیزی گفته باشد چیزی از ارزش آن کم نمی کند، چرا که کارگردان از میان هزار و یك چیز تصادفی باز هم برای این قسمت ارزش قائل شده و آن را در فیلم باقی گذاشته است. به علاوه، اگر بخواهیم برای اجزای اثری با استناد به قول کارگردان یا فیلمبردار و یا نویسنده که چنین یاچنان قصد یا هدفی داشته است، معنی بسازیم یا نسازیم، احتمال گمراه شدن بسیار قوی می شود. کسی را تصور کنید که از قصد و هدف هنرمند آگاهی ندارد و از اثر انتظار یك «کل» را دارد. او اگر این «کل» را نامتجانس دید به اعتبار خود اثر البته ـ ارزشیابی خود را در این مورد ارائه می دهد. در این حالت او بر ما برتری دارد، زیرا فکرش دچار پیشداوریهایی از این دست نیست.

اما اگر این نظر شخصی منتقد محترم بود، باید از ایشان پرسید آیا این قسمت در فیلم به اصطلاح خوب نشسته یا زائد است و باید حذف شود؟ در هرحال دلائل ایشان چیست؟

به نظر می رسد که همین صحنه تصادفی! از جمله صحنه های زیبای فیلم «دزد دوچرخه» است که بینش عمیق کارگردان و فیلمبردار را در مورد حالت روانی مرد به وضوح نشان می دهد. هم فیلمبردار و هم کارگردان می دانند که آگاهی (Consciousness) انسان چیز ثابتی نیست. به قول کانت اعداد ۲ و ۳ ممکنست بطور همزمان در ذهن چند نفر ۵ نشود. این بدان بستگی دارد که هریك از آنها نسبت به کدامیك از چهار عمل اصلی ـ ضرب، جمع، تفریق، یا تقسیم ـ حضور ذهن داشته باشد.(۲) پس این چند نفر با ۲ و ۳ به نتایج مختلفی می رسند. به عبارتی انسان به اعتبار «مقصد و غرضش» ذهنیت و هویتی دارد که مختص همان لحظه است. بدین ترتیب، چه هنگامی که مرد دوچرخه ندارد و چه هنگامی که دوچرخه اش را می دزدند، دسیکا برشی از ذهن این فرد را ارائه می دهد. مرد قبلا برای گذران زندگی اش دوچرخه اش را به گرو گذاشته است و لذا تا قبل از یافتن کار این وسیله در ذهنش رسوب کرده است. اما به اقتضای شغل جدیدش و به واسطه آشوبی که در ذهنش برپا می شود، دوچرخه به سطح آگاهی اش می آید. در صحنه ای که مرد در وسط تصویر مات و سرگردان، ایستاده است در پس زمینه دوچرخه سواران چنان سریع حرکت می کنند که گویی مرد دارد خواب می بیند. گویی با خود می گوید: همه دنیا یك طرف، دوچرخه داشتن هم یك طرف.

اینك که سخن از ذهن و آگاهی پیش آمد بهتر است به مطلب دیگری نیز اشاره شود. در نقد و بررسی گفته شد، «این مرد حالا که پس از عمری کار گیرآورده و دوچرخه اش را از گرو درآورده، چرا وقتی می خواهد پوستر به دیوار بچسباند دوچرخه اش را قفل نمی کند؟ او که می داند بیکاری بیداد می کند و دزدی و... شایع است.» به این سئوال پاسخ صریحی داده نشد، اما صرف مطرح نمودن چنین سئوالی را مگر نوعی «تجاهل العارف» قلمداد کنیم، زیرا پرواضح است که ما نمی توانیم در مورد رفتار ادمها حکم صادر کنیم. می شود رفتار افراد را مشاهده کرد و آنرا توصیف نمود، اما نمی توان نسخه رفتاری جایگزین برای فرد تجویز کرد. از اینها گذشته، قضاوتهای بعدی در مورد عمل نمی تواند جای آن عمل را بگیرد. اگر مرد دوچرخه اش را قفل می کرد و سپس به کارش می پرداخت، آنوقت میان امروز و دیروزش باید چه تفاوتی قائل شویم؟ دیروز بیکار و بی پول بوده و دوچرخه اش به گرو، امروز او هم دوچرخه دارد و هم کار و آینده از آن اوست. امروز او خوشبین است، حتی نردبانی که از آن برای چسباندن اعلامیه استفاده می کند، پلکانی است که او را به اوج می برد. در این حال چشم او تمامی واقعیت را نمی بیند لذا حکم دادن به اینکه باید دوچرخه اش را قفل می کرد و... به مثابه آن است که بیرون گود بایستیم و بگوئیم لنگش کن! در خود فیلم نمونه رفتارها و تلقی های انسان و دگرگونیهایی که براثر شرایط در آنها پیش می آید وجود دارد. هنگامی که همسر مرد می خواهد به زن کف بین شارلاتان پول بدهد، مرد می گوید، «اینها خرافات است، اینها همه شیاد هستند». اما هنگامی که دوچرخه اش را می دزدند خودش، از کمك اداره آگاهی که مایوس می شود، به همان زن کف بین متوسل می شود زیرا به اصطلاح «کشتی شکستگان را هر موج ناخدایی است» ـ هرچند این صحنه خود «هزل» صحنه مراجعه به پلیس هم هست.

سخن آخر اینکه از این فیلم نمی توان، حتی امروز، فقط بعنوان سندی تاریخی یاد کرد. ارزشهای جمال شناختی آن چنان است که از آن فیلمی «کلاسیك» و قابل مطالعه ساخته است. «رئالیسم» با ایمان به انسان و رستگاری او دست به کار شد و رفته رفته شك کرد و همزمان با شك لحنش تلخ شد و، بنابراین، خود زمینه ساز شیوه بیان دیگری شد که به «طنز سیاه» (Black Humour) انجامید که صورت غالب فعالیتهای هنری دهه های ۵۰ و ۶۰ (میلادی) شد. رگه های کمیك فیلم، خواه به خاطر خصلت های خود دسیکا باشد خواه نباشد، که به نابجایی و سردرگمی مرد عمق عجیبی می بخشند، تنها مشخصه این اثر بعنوان پیش درآمد طنز سیاه نیست. قراردادن مرد در محیطی به دور از عاطفه، کم رنگ کردن اعمال او به واسطه حضور پسر خردسالش، درگیر نمودن او با آدمهایی که به سادگی از هم تمیز داده نمی شوند، و قائل نبودن به کشف و رهایی یا عاقبت به خیری، از دسیکا در این فیلم چهره ای منحصر به فرد می سازد، چهره ای که در روزگار خود پیشتاز بوده است.

منابع

۱ـ در جستجوی سینمای بهتر، مجموعه مقالات، گردآورنده و مترجم محمدرضا صالح پور، انتشارات معلم، ۱۳۵۱، ص. ۱۰۵.

۲ـ تاریخ فلسفه، ویل دورانت، ترجمه دکتر عباس زریاب خویی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۷، ص. ۳۶۹.

نزدیك غروب سر و کله اش پیدا می شود. ناگهان در راهرو مدرسه جلوم سبز می شود. با تعجب نگاهش می کنم. قد کوتاهی دارد. لاغراندام و آفتابسوخته است. صورت پر چین و چروك، لبهای پژمرده و چشمان پرفروغی دارد. می گوید: «سلام. سلام آقای رئیس.» و مرا به آغوش می کشد. هاج و واج می مانم. دستانش را به هم می‌مالد و آرام و التماس‌آمیز می گوید: «قرص مسکن داری آقای رییس؟» ـ «قرص مسکن می‌خواهی چه کار؟» ـ «کمرم بدجوری درد می کند آقای رییس.» ـ «نه. الان ندارم. اما وقتی رفتم شهر، برایت می آورم.» ـ «تا آن وقت به چه دردم می خورد. حالا کمردرد امانم را بریده.» مدتی ساکت و صامت نگاهم می کند. چشمان مهربان و خندانی دارد. «پول ندارید آقای رییس؟» «پول را می‌خواهی چه کار؟» ـ «می خواهم سیگار بخرم.» وقتی می بیند



من سکوت کرده‌ام. در اتاق را باز می کند. «اجازه، آقای رییس؟» ـ «بفرمایید!» کفشهایش را در می آورد و می‌رود در گوشه‌ای می‌نشیند با صدایی آهسته می گوید: «می‌دانید آقای رییس می‌روم دهات دور و نزدیك و گدایی می کنم. آدمهای خوب هرچه بدهند می‌گیرم، روغن، چای، لباس کهنه و پول. آخر سرهمه را می‌برم خانهٔ برادرم. اما او چیزی به من نمی‌دهد، همه‌چیزهایی را که گدایی کرده‌ام می‌خورد و محل سگ هم به من نمی گذارد. من هم یواشکی یك کمی پول کش می‌روم و سیگار می خرم. چه کنم دستم کوتاه است.» لحظه‌ای خاموش می‌ماند. بعد می گوید: «هم مالم از دستم رفت هم آبرویم آقای رییس.» نگاهی می‌اندازد به لباسهایم که از چوب رختی آویزان است... «یك پیراهن به من نمی‌دهی آقای رییس؟» ـ «چرا نمی‌دهم. بعد بیا می‌دهم.» ـ «زیاد سخت نگیر آقای رییس.» صدایش آهنگ خوشی دارد. سکوت می کنم. ـ «چیزی ندارید برای خوردن؟ گشنه‌ام.» دو تا تخم‌مرغ آب‌پز می کنم و سفره نان را جلو او پهن می‌کنم. کم‌خوراك است. دو سه لقمه که می‌خورد دست از خوردن می کشد. کتری را از روی چراغ برمی‌دارم و چای دم می کنم. کتری را دم دست او می گذارم. کتری را بر می‌دارد و برای خودش چای می‌ریزد. چای زیاد می‌خورد. زود زود استکان را می بوسد و می گوید: «این استکان مال آقای رییس است.» یکدفعه نگاهش رنگ می بازد ولبانش می لرزد: «هم مالم از دستم رفت، هم آبرویم، آقای رییس.» چهره اش عرق کرده است. با آستین پیراهنش چهرهٔ عرق‌آلودش را پاك می‌کند. وقتی که متوجه می‌شود من خاموش و بی‌صدا تماشایش می‌کنم، استکان چای در دست‌هایش می لرزد و سرش را پایین می اندازد و لبهای ترك خورده اش از هم باز می شود «با برادرم آیمان به یك جو نمی‌رود و خواهرم لاله هم که با من لج افتاده و نمی گذارد تو ده خودمان گدایی کنم. برادرم همیشه کتکم می‌زند. می گوید: زشت است اینجا گدایی کنی. می گوید: تو با این کارت آبرویمان را می بری. اما من گوش به حرف آنها نمی‌دهم.» دستی به صورت چروکیده اش می کشد و ادامه می‌دهد: «برادرم خیلی اذیتم می کند می گوید: خانه من کاروانسرا نیست، که تو هی پا می شوی و می آیی اینجا. وقتی می‌پرسم: پس من چه باید بکنم؟ می گوید: برو بمیر!»

آه عمیقی می کشد. «بیچاره شدم آقای رییس. هم مالم از دستم رفت هم آبرویم.» اشك در چشمانش حلقه زده است. «بعضی وقتها قلبم می گیرد، دنیا پیش چشمهام تیره و تار می‌شود.» حال ووضع آشفته‌ای دارد. نمی تواند به سخنان خود شکل درستی بدهد. «بچه‌های ده خیلی اذیتم می کنند. به من می گویند: «نایب دیوانه» با این همه من از بچه‌ها دلخور نیستم. من بچه‌ها را دوست دارم و دلم به حال آنها می سوزد. اما زخم زبان بزرگترها اذیتم می کند.» اشك در چشمانش موج می‌زند. با پشت دستان استخوانی خود چشمانش را می‌مالد: «کسی به حرفهای من گوش نمی‌دهد، کسی مرا داخل آدم حساب نمی کند.» بعد بلند می‌شود «می بخشید که سرتان را درد آوردم آقای رییس.» ـ «کجا به این زودی؟» آرام نگاهم می کند. و ساکت و صامت بیرون می‌رود. و من مات و مبهوت نشسته برجای می‌مانم.

□□

قدیر آمده است دنبالم. می گوید: «نایب بدجوری مریض است» یك راست می‌رویم به خانه آنها. درچوبی خانه باز است. قدیر یك کله می‌رود تو. بعد از مدتی بر می گردد: «بفرمایید تو، آقای مدیر.» خانه‌ای است ولنگ وواز و نیمه روشن، همه چیز درهمان نگاه اول افسرده و غمبار به نظر می‌رسد. «نایب» با لبخندی خسته از من استقبال می کند. چهرهٔ رنج آزمودهٔ او دیگر برایم آشنا است. انگار چهرهٔ یك دوست قدیمی را می‌بینم که سالها است او را می شناسم. نایب خسته و دردمند کنار کرسی دراز کشیده است. و با چشمان گود رفته و سیاهش نگاهم می کند. یك دفعه قد راست می کند و رو به من بر می گرداند: «چه عجب یاد ما کردی آقای رییس؟»

خانه سوت و کور است. لاله با صدایی اندوهبار می گوید: «از دیشب یك دریك حالش به هم می‌خورد.» لاله رنگ پریده و لاغر است. شلیتهٔ رنگ وررورفته‌ای به تن دارد و چارقد آبی رنگی به سر بسته است. کنار نایب می‌نشینم. نایب چند لحظه‌ای نگاهم می کند. چشمهای نایب سوی خود را از دست داده‌اند. سرو ریخت نایب به کلی عوض شده است. تکیده و لاغر شده است و شکمش به پشتش چسبیده. نگاهش که می کنم دلم شرحه شرحه می‌شود. هوای خانه خفه است. احساس دلتنگی می کنم. قدیر به طرف نایب می‌رود و با انگشتان زمختش پیشانی او را لمس می کند. «تب دارد آقای مدیر.» نایب مویه می کند: «دیگر به ستوه آمده‌ام آقای رییس. اگر من سرم را بگذارم زمین و سقط بشوم اینها هم از دست من راحت می‌شوند. خودم خوب می‌دانستم که بالاخره سرسالم به گور نمی‌برم.»

دلداریش می‌دهم. «نفوس بدنزن نایب، چشم روهم بگذاری زمستان تمام شده.» نایب با نگاهی دردآلود به من می‌نگرد.

ـ «زمستان امسال ورای زمستانهای دیگر است آقای رییس. تازه آدم تاکی می‌تواند دست پیش این و آن دراز بکند؟» نایب بیمار است. حال زاری دارد. «سفرهای دورودراز فرسوده‌ام کرده. مثل مرغی بی آشیان هستم. سرگردانم. سفیل و سرگردانم آقای رییس.»

ـ «زمستان که رفت. برفها که آب شدند با هم می‌رویم صحرا برای چیدن «گل نوروز».»

ـ «آخر آقای رییس وقتی آدم تو این دنیای بزرگ هیچ کس را نداشته باشد و در هیچ خانه‌ای رویش باز نشود. رسیدن بهار چه دردی از او دوا می کندها؟» قدیر روبروی من می‌نشیند: «مدتی بود که گم و گور شده بود و ما تازه داشتیم نفس راحتی می کشیدیم که دوباره پیدایش شد.»

نایب ناله می کند: «تشنه‌ام خواهر... تشنه‌ام.» لاله یك لیوان آب برای او می آورد. دستان نایب می لرزد. لاله بی حرکت بالای سرش می ایستد. نایب لیوان آب را از دست لاله می گیرد و سر می کشد. لاله از شدت یأس و نا امیدی دستانش را به هم می‌مالد و آه می کشد: «می‌میرد.» مضطرب است و موقع حرف زدن صدایش می لرزد. قدیر عصبانی می شود: «می بینید

آقای مدیر، نایب بامی از بام ما کوتاهتر ندیده. مثل زالو چسبیده به ما وول کن نیست.» لاله اما توجهی به حرفهای مردش ندارد. سردرلاک خود فرو برده است. غمزده و افسرده اس. لاله انگار رنگ جوانی به خود ندیده است. لاله در کودکی پیر شده است. گاه گاه صدایی از بیرون بلند می شود. صدای ناله‌ای دردناک، صدای قارقار کلاغها و صدای پارس سگها. قدیر وقتی که می بیند لاله دارد گریه می کند برمی آشوبد: «بیخود آبغوره نگیر زن.» نایب با دستان لرزان خود دستانم را لمس می کند و درجای خود نیم خیز می شود. «پنجره.... پنجره را باز کنید آقای رییس. هوای بسته خفه‌ام می کند.» پا می‌شوم و پنجره را باز می کنم. گوشه‌ای از آسمان گرفته و ابری از چارچوبهٔ پنجره دیده می شود. نایب با صدایی شکسته در گلو می گوید: «دست شما درد نکند آقای رییس. داشتم خفه می‌شدم. داشتم می‌مردم.»

لاله با چشمانی اشکبار ایستاده است: «من هم می‌میرم...» مرد نگران و حیرتزده به لاله خیره می شود «چرندنگو زن.» لاله اما دست بردار نیست. «من هم اگر بمیرم راحت می‌شوم. آسوده می شوم. خودم خیلی خوب می‌دانم» قدیر نگاهی به چهرهٔ لاله می‌اندازد «بس کن زن.» می‌توان ترس و تشویش را در چهرهٔ قدیر خواند. لاله اما ساکت نمی نشیند. چشمش باراني است پا برهنه در اتاق راه می‌رود و حرف می‌زند. «یك روز خوش تو زندگیم ندیدم. از وقتی پایم را گذاشتم تو این خانه یا باردار بودم یا بچه شیر می‌دادم حتی یك لحظه نتوانستم دستی به سرو صورت خودم بکشم.» قدیر از کوره در می‌رود و با صدای خشك و غضب آلودی می‌گوید: «بازهم که می‌خواهی الم‌شنگه به پا کنی زن» قدیر می کوشد برخود مسلط شود. «آخر شما بگویید... آقای مدیر، شما که آدم چیز فهمی هستید، مگر کار زن بچه زاییدن و بزرگ کردن نیست؟» جوابی نمی‌دهم. لاله هم انگار حرفهای او را نمی‌شنود. خورخوری خفیف از رادیو قهوه‌ای کوچك و گرد و خاك گرفته‌ای بلند می شود. گوینده با صدای تو دماغی می گوید: پنجره‌ها را بگشایید که بوی بهار می‌آید.» بادی تلخ و گزنده از پنجره باز اتاق تو می خزد و تا مغز استخوان آدم نفوذ می کند. نایب دیگر از جنب و جوش افتاده است «زمین خوردم آقای رییس. زمین گیر شدم!» لاله از جایی که نشسته است بلند می‌شود و به طرف پنجره می‌رود و آن را می بندد. به نایب که پای کرسی سرد از شدت درد مچاله شده و مثل مارگزیده‌ها به خود می‌پیچد خیره می‌شوم. قدیر می‌گوید: «آدم یکدنده‌ای است. آقای مدیر. گوش به حرف هیچ کس نمی‌دهد. زبانم مودرآورد از بس نصیحتش کردم. باك آبرویمان را برده. آدم نمی تواند پیش سر و همسر سرش را بلند کند. عقل از سرش پریده، آقای مدیر کارهای دیوانه‌ها از او سر می‌زند. پریروز رفته بوده «خیرآباد». موقع برگشتن هرچه بهش گفته‌اند نرو، گوش نداده و آمده، یك گونی پر هم انداخته بوده رو دوشش، سرانجام نزدیکیهای غروب از «محمدکوه» سردرآورده بوده؛ خدا بهش رحم کرد که «مش باقر» که داشته برف پارو می کرده او را دیده بوده، نیمه‌جان شدیم تا توانستیم بیاریمش اینجا. از ضعف و بیحالی نتوانسته بود ازکوه پایین بیاید، غلتیده بود به زمین و مثل یك نعش به حال مردن افتاده بود. تقصیر خودش است. سرش برای این جور کارها درد می کند. بالاخره ما هم آبرویی داریم آقای مدیر!»

نایب بی‌توجه به حرفهای قدیر، آهسته می گوید: «می بینید آقای رییس، اینها می گویند نایب روباه بازی درآورده. اما من دیگرآفتابم به لب بام رسیده.» رادیو موسیقی پخش می‌کند. موسیقی‌ای که آدم را خشمگین می کند لاله رادیو را می بندد. بعد رو به نایب می‌کند و با مهربانی می‌گوید: «دیگر بس کن نایب نصف عمر شدم.» قدیر همچنان عصبانی است: «بدبختی از هر سو ما را گرفته. نایب که خودش را زده به موش‌مردگی... این زن هم که عزا گرفته!» نایب نفس عمیقی می کشد و به طرز عجیبی نگاهم می کند «اگر یك خانه نقلی و قشنگ و یك اسب راهوار داشتم خیلی راحت می شدم. آن‌وقت برای یکدفعه هم شده روی خوشی را می‌دیدم.» و بعد اشاره می‌کند که نزدیکش بنشینم. نگاه مشتاق نایب به عکس کبکی است که به دیوار زده‌اند. کبك زیبایی که منقارها و پاهای قرمز دارد. «می دانید آقای رییس، از خداپنهان نیست، از شما چه پنهان، یك بار خواستم زن بگیرم. زن بیوه ای بود در روستای «قرمز باغ» به اسم کبك. خوشخرام و زیبا. خواهرم لاله را با هزار خواهش و تمنا فرستادم خواستگاریش، اما او برایم پیغام فرستاد که من زن آدم کله پوك و دیوانه‌ای مثل نایب نمی‌شوم. بعد از شنیدن آن حرفها چند روز مریض شدم. دیگر از زندگی سیر شده بودم، جانم به لبم رسیده بود. یك روز به سرم زد که تنها پا شوم و بروم «قرمز باغ» و دست «کبك» را بگیرم و بیاورم خانهٔ خواهرم. همچو که این خیال به سرم زد، شال و کلاه کردم و راه افتادم طرفهای «قرمز باغ» اما تا رسیدم آنجا چشمتان روز بد نبیند، قرمز باغیها سگها را انداختند دنبالم. رو برتافتم و پاگذاشتم به دو. کم مانده بود که سگها تکه پاره‌ام کنند. ناچار سرشکسته و دست از پا درازتر برگشتم.

اهالی «قرمزباغ» هم خاموش نماندند و قصه را یك کلاغ چهل کلاغ کردند و من دیگر تا مدتها نتوانستم آن طرفها آفتابی بشوم. حتی برادرم که اهل قرمزباغ است از من حمایت نکرد. بعدها هم هروقت گذرم به آنجا افتاد قرمزآبادی‌ها ریختند سرم و کتکم زدند. فحشم دادند. مگر من در حق این جور آدمها چه بدی کرده‌ام؟»

نایب با چشمان سیاه و معصوم و مهربانش نگاهم می کند. گویی شرمنده است که این روایت عاشقانه را با من در میان گذاشته است. قدیر نگاه تحقیرآمیزی به نایب می کند: «می‌دانید آقای مدیر، این روزها به همه بدهکارم. خاکسترنشین شده‌ام. بقال ده هم دیگر به من نسیه نمی‌دهد. وقتی پدر خدابیامرزم از دنیا می‌رفت وصیت کرد که نگذارید چراغ کلبه‌ام خاموش بماند. من آن موقع از صمیم دل به او قول دادم. اما حالا می‌بینم نمی‌توانم اینجا ماندگار بشوم. آن وقتها که آن مرحوم زنده بود خاك اینجا مثل عسل شیرین بود. خاك مهربان بود. اما حالا خاك اینجا سوخته است. برهنه و بیحاصل است. اینجا دیگر کسی گندم نمی کارد. یك روستایی که گندمش را از «قره آغاج» بخرد اینجا ماندنش چه فایده‌ای دارد. تازه منکه دامدار هم نیستم. از مال دنیا یك بز دارم و یك ماده گاو حتی یك تکه زمین ندارم که علف این حیوانها را داخلش بکارم پدرزنم حیوانها را برایمان نگاه می‌دارد.» لاله سخنان قدیر را قطع می کند. «همیشه همین حرفها را می‌زند، آقای مدیر.» قدیر جواب می‌دهد: «مگر من حرف بدی زدم زن؟ خدا این چشم را به آن چشم محتاج نکند.» لاله ناراحت می شود «مگر پدر من تا به حال حرفی به تو زده؟» قدیر با لحن آشتی جویانه‌ای می گوید: «آخر زن، من که باید تابستانها بروم شهر عملگی کنم و بخور و نمیرم را بیاورم اینجا‌تا زمستانها بخوریم، چرا رخت برنچینم و نروم شهر؟ چرا آنجا ماندگار نشوم؟»

لاله زبان به کام می کشد. بیماری نایب کم کم از یادها می‌رود. نایب دیگر ناله نمی کند. نایب می گوید: «دیشب خواب خوفناکی دیدم. دیدم سوار یك اسب سفیدم. اسب ناگهان شیهه کشید و درجا ایستاد. و من هرچه کردم راه نیفتاد. و مرا هم از روی زین به زمین انداخت. وقتی از جا پا شدم پاهایم یارای رفتن نداشت و اسب خیلی از من دور شده بود و رو به قرمز باغ یورتمه می‌رفت.» غم تیره ای بر چهرهٔ نایب نقش می بندد. نایب در تب و هذیانش مدام نام «کبك» را بر زبان می‌آورد. پا می‌شوم. وقت رفتن است قدیر می‌گوید: «صحرا که نمانده‌اید آقای مدیر، شام را مهمان فقرا باشید.» می گویم: «ممنون» موقع بیرون آمدن دستان زمخت نایب را لای دستان خود می‌فشارم. دستان نایب داغ است. نایب به نجوا می گوید: «من به اینجا پناه آورده‌ام و در اینجا اسیر شده‌ام. کار من دیگر ساخته است. هیچکس سری به من نمی‌زند و یادی از من نمی کند. روز بدبختی من است آقای رییس.» نگاهی مضطرب دارد چشمانش از اشك پرشده است. بی‌آن که حرفی بزند، رو برمی گرداند تا اشکهایش را نبینم و تا گوشهایش زیر لحاف کرسی فرو می‌رود. موقع بیرون آمدن صدای هق هق گریه تلخش را می شنوم. قدیر می گوید: «هرکس به اندازه خودش گرفتاری دارد.» بیرون کولاك بیداد می کند. باد برف را از زمین بلند می کند و به سر و صورت آدم می‌پاشد. قدیر تا نزدیکیهای مدرسه بدرقه‌ام می کند و موقع خداحافظی می گوید: «می‌بخشید آقای مدیر، نایب یقه هرکس را بگیرد دیگر ول نمی کند.» از او جدا می‌شوم و تنها و از خود بیخود به خانه برمی گردم.



سپیده تازه دمیده است. هوا گرفته است. هوا بوی برف می‌دهد. پرده‌ای از ملال چهره روستا را پوشانده است. دشت از برف یکدست سپید شده است و تنها چند نقطه از زمین در دامنه «محمدکوه» مثل خالهای قوه‌ای از دور پیداست از دوردست صدای ناله دردناك زنهای روستا بگوش می‌رسد. صدایی حزین با آهنگی یکنواخت. قدیر باز هم آمده است دنبالم.

«نایب! آقای مدیر.. نایب!»

ـ «نایب! چی شده؟»

ـ «مرد آقا... دیشب مرد!»

صدای ناله ای از دور می آید. صدایی که باد با خود می‌آورد: «مثل مرغی بی‌آشیانم، سرگردانم... اگر یك اسب سفید داشتم... می‌رفتم دنبال کبك... کبك!»

● سخن آخر مولانا بر اثبات نوعی جبر عارفانه و عاشقانه است. از نظر او مباحثه و مجادلهٔ جبری و اختیاری در نهایت بیهوده و بی‌نتیجه، و های و هوی بسیار بر سر هیچ است و «عاشق» راه دیگری می‌پوید

● جبر و اختیار در مثنوی مولوی

انتخاب جبر

● محمد امین مروّتی

بحث در جبر و اختیار در کلام اسلامی از سابقهٔ طولانی برخوردار است و از آنجا که احتجاجات مدافعان جبر و مدافعان اختیار هر کدام تنها بخشی از حقیقت را در برمی‌گیرد، بحث و جدل در این مقوله گویی هرگز به طور قطعی فیصله نیافته است. در کلام و فلسفهٔ سایر ادیان و فرهنگها نیز این گره همچنان ناگشوده باقی مانده است.

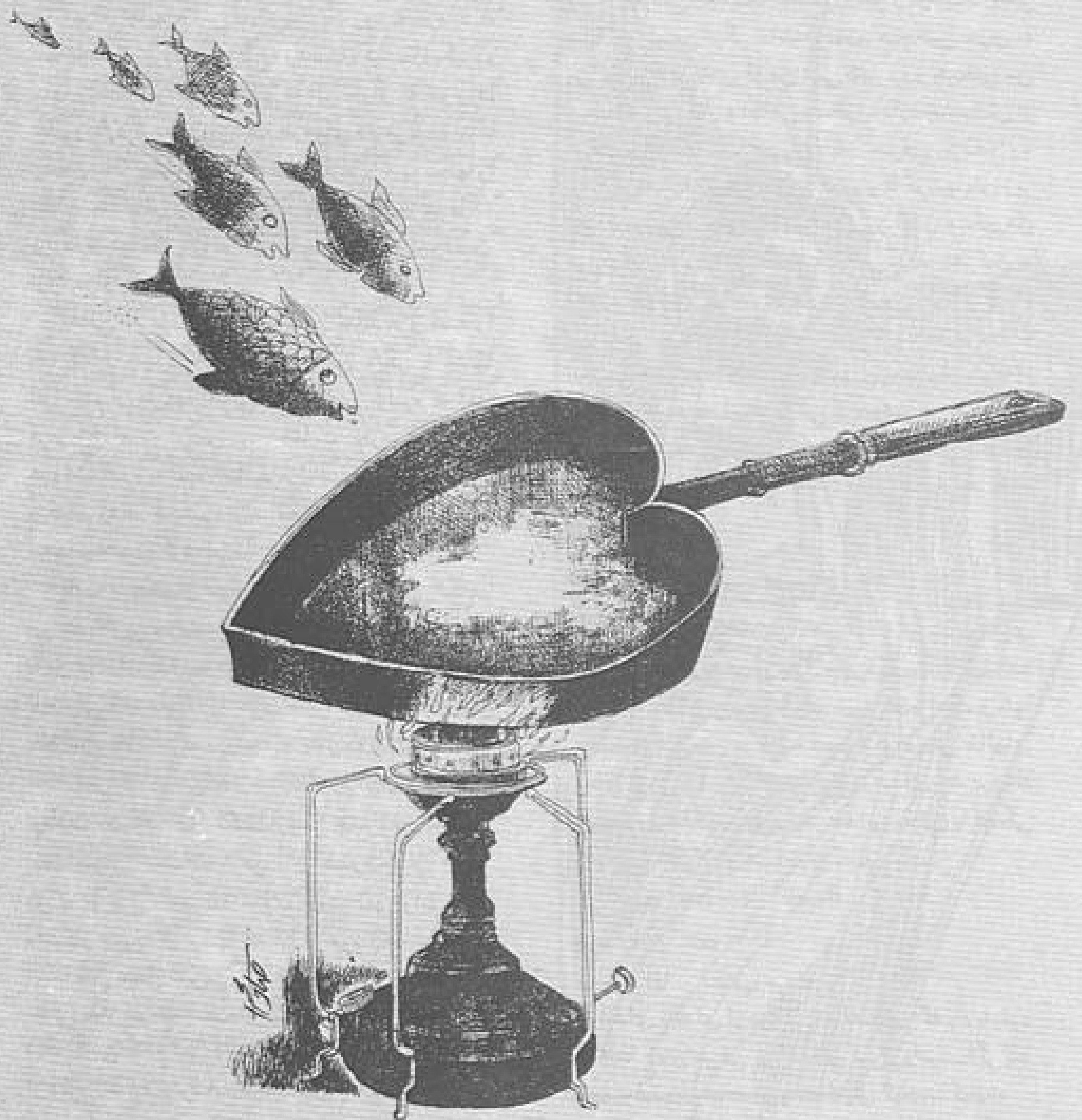
در کلام اسلامی مدافعان جبر (جبریون)، اشاعره بوده‌اند که استدلالشان بر این اساس قرارداشت: اگر خداوند علم مطلقه بر حوادث و وقایع دارد که در لوح محفوظ ثبت است، سرنوشت هرکس از روز نخست در این لوح، مقدّر و مقتضی شده، بنابراین اعتقاد به مختار بودن بشر، مستلزم نفی اراده و علم مطلقهٔ الهی است و قول به اختیاری بودن فعل به معنی اخراج آن از حیطه علم و ارادهٔ مطلقهٔ الهی است. چرا که فعل اختیاری نمی‌تواند از قبل مقدر و منطوی در علم واسعه و مطلقه الهی بوده باشد. و از اینجا صنعت اطلاق را دیگر نمی‌توان بر علم خداوندی حمل کرد و از آنجا که اختیار مستلزم محدودیت خواست و قضا و قدَر الهی و مستلزم تبدیل علم الهی به جهل است، قول به آن شرك است.

درمقابل این اندیشه، قدریون (معتزله) را داشته ایم که به تفویض قائل بودند. بدین معنی که معتقد بودند خداوند، عالم را براساس نظام مسببات و علت و معلولها سامان داده و دیگر آن را به حال خود رها کرده است. (تفویض). و از اینجاست که انسان از آزادی و مسؤولیت کامل برخوردار است. معتزله، قول به جبر را خلاف عدل الهی می دانستند و می گفتند چنانچه تمام اعمال انسانی و از جمله اعمال نیك و بدش از قبل مقدّرات، پس انسان، مسئول اعمال نیك و بد خود نیست و نمی تواند مستحق بهشت یا دوزخ باشد و در این صورت امر به معروف و نهی از منکر از معنی تهی می شود...

در این مقاله می خواهیم نظرگاه سومی را که مولاناهم در مثنوی خود مطرح کرده است، عنوان کنیم.

ماجرای کسی که بر درخت خرمای دیگری بالا رفته بود و از خرماهای آن می‌خورد، کاملا معروف است. در این داستان وقتی باغبان به او اعتراض می‌کند و می گوید که مگر از خدا شرم نداری، در جواب می شنود:

گفت از باغ خدا بنده خدا
گرخورد خرما که حق کردش عطا
عامیانه چه ملامت می کنی
بخل برخوان خداوند غنی



● **جبری که مولوی مآلاً بدان می‌گراید، غیر از جبری است که مورد نظر جبریون است. جبری که برتر و بالاتر از اختیار ایستاده و مولوی را مفتون خود کرده، جبری است که عاشق باید در راه رضای معشوق از خود سلب اراده و اختیار کند و آن بخواهد که «او» می‌خواهد**

باغبان هم او را به درخت بسته، به چوب می کوبد و این بار بانگ اعتراض خرما دزد بلند می شود که مگر از خدا شرم نداری که بی گناه را می‌زنی و جواب می شنود که:

گفت از چوب خدا این بنده‌اش
می زند بر پشت دیگر بنده‌اش
چوب حق و پشت و پهلو آن او
من غلام و آلت فرمان او
گفت توبه کردم از جبر، ای عیار
اختیار است اختیار است اختیار!

در حکایتی دیگر ـ در مشاجرهٔ مغ و مسلمان ـ آمده است که مسلمان، مغ را به اسلام دعوت می کند، مغ پاسخ می دهد:

گفت اگر خواهد خدا مؤمن شوم
ورفزاید فضل هم موقن شوم

در پاسخ این سخن جبرگونه، مسلمان می گوید: «خدا می خواهد، ولی شیطان رهایت نمی کند.» و مغ جوابش این است که پس من در این میان اختیار انتخاب ندارم. ولی می افزاید که شیطان هم بی مشیت الهی کاری نتواند کرد و این که ما از شر شیطان به رحمان پناه می بریم، معنیش این است که خواست خدای رحمان را فوق ارادهٔ شیطان می دانیم:

حاش لله أیس شاء الله کان
حاکم آمد در مکان و لامکان
ملك ملك اوست فرمان آن او
کمترین سگ بر در آن شیطان او
این اعوذ آن است کای ترك خطا
بانگ برزن برسگت، ره برگشا
چونکه ترك از سطوت سگ عاجزست
این اعوذ و این فغان ناجایزست

مؤمن پاسخ می‌دهد: هرچه باشد و هرچه بگویی نمی توانی منکر این اختیاری شوی که آن را با احساس خود درك می کنی. اختیار در درون تو ساکن و خفته است. دیو و فرشته، نیك را و بد را بر تو عرضه می کنند، ولی اختیار با توست که کدامیك را بپذیری:

اختیاری هست ما را بی گمان
حس را منکر نتانی شد عیان
امر و نهی و خشم و تشریف و عتیب
نیست جز مختار را ای پاك جیب
اختیار اندر درونت ساکن است
تا ندید او یوسفی. کف را نَخَست
در خرد جبر از قَدَر رسواتر است
زانکه جبری حس خود را منکر است
اینکه فردا این کنم یا آن کنم
این دلیل اختیار است ای صنم
وان پشیمانی که خوردی زان بدی
زاختیار خویش گشتی مهتدی
جمله قرآن امر و نهی است و وعید
امر کردن سنگ مرمر را که دید؟

اما در پایان، جبری چه پاسخ می‌دهد؟ مولوی سخن جبری را نقل نمی کند، چرا که معتقد است بحث این دو، تا ابد ادامه دارد، بی آنکه طرفین بحث به نوعی قانع شوند و اگر اساساً این بحث راه حلی داشت، مدتها پیش حرف حق به کرسی نشسته و دعوای این هفتاد و دو ملت به پایان می‌رسید:

همچنین بحث است تا حشر بشر
در میان جبری و اهل قَدَر
گر فروماندی زدفع خصم خویش
مذهب ایشان برافتادی زپیش
تا قیامت ماند این هفتادودو
کم نیاید مبتدع را گفت و گو[1]

پس کلام آخر چه می تواند باشد؟ در اینجاست که مولوی راه سومی را که تکیه بر عرفانی ناب دارد، پیش می نهد که متأسفانه در بارهٔ آن به حد کافی و شایسته صحبت نشده است.

ضمن اینکه باید اذعان کرد، تا آنجا که مباحثه بین جبری و قدری است، مولوی در مثنوی خویش بیشتر احتجاجات قدریون را ارج می نهد، اما سخن آخرش برد هر دو و اثبات نوعی جبر عارفانه و عاشقانه است. مباحثه و مجادلهٔ جبری و اختیاری در نهایت بیهوده و بی نتیجه وهای و هوی بسیار بر سر هیچ است و عاشق راه دیگری می پوید و عشق کوس دیگری می‌زند.

جبری که مولوی مآلاً بدان می گراید، غیر از جبری است که مورد نظر جبریون است. جبری که برتر و بالاتر از اختیار ایستاده و مولوی را مفتون خود کرده، جبری است که عاشق باید در راه رضای معشوق از خود سلب اراده و اختیار کند و آن بخواهد که او می‌خواهد. عاشق را با مباحثات و جدلیات کاری نیست و عشق، جنگ هفتاد و دوملت را پوچ می‌داند و به کناری می‌زند. عاشق، جبر را انتخاب و سلب اختیار از خود را اختیار می کند و ارادهٔ خود را در ارادهٔ معشوق منحل و معدوم می کند و زبانش زبان او می شود و دست و پای و اراده اش. همه به فرمان او می جنبند و از این طریق در آن بحر بی‌پایان خوشی و سعادت غوطه‌ور می‌شود که عقل متکلمین و استدلالیون و فلاسفه را بدان راه نیست.

ترك کن این جبر را که بس تهی است
تا بدانی سِرّسِرّ جبر چیست
ترك کن این جبر جمع مُنْبَلان
تا خبر یابی از آن جبر چوجان
ترك معشوقی کن و کن عاشقی
ای گمان برده که خوب و فایقی...
(کتاب پنجم مثنوی)

و نیز می گوید:

عشق بُرد بحث را ای جان و بس
کاو ز گفت و گو شود فریادرس
حیرتی آید زعشق آن نطق را
زهره نبود که کند اوماجرا

و بدینسان مولانا با روش ناب عرفانی مسأله غامض جبر و اختیار راحل می کند که علی‌رغم بحثهای، ناتمام و بی‌پایان عقلی و منطقی همچنان ناگشوده مانده بود. مشکل بعضی از فلاسفه و حکما آن است که دوگانه بینند و بین خالق و مخلوق قائل به بینونت و جدایینند و از اینجا سود و زیان یك طرف، و در مقابل سود و زیان طرف دیگر قرار می گیرد. اما در وادی عرفان که همه چیز اوست، نه عدل معنا دارد و نه ظلم. هرچه هست، اوست و هرچه می‌کند با خود می کند: «ما که ایم اول توی آخر توی» و عارف به رغم حکیم و متکلم، خود را کسی یا حتی خسی نمی بیند و نمی یابد تا شکایتی یا داعیتی در برابر او داشته باشد.

و در کتاب ششم در تفریق جبر عاشقانه ـ عارفانه از جبر عاقلانه آورده است:

ای دهندهٔ عقلها فریادرس
تا نخواهی تو نخواهد هیچکس
هم طلب از توست هم آن نیکوی
ما که ایم اول توی آخر توی
هم بگو تو هم تو بشنو هم توباش
ماهمه لاشیم با چندین تراش
زین حواله رغبت افزا در ...
...د
جبر باشد پروبا...
همچو آ...

چرخ فلک

● ابراهیم دمشناس



از میان میله‌ها پیدا بود. هیچ احساسی از آویزان بودن نداشت و حرکت ملایمش نشان تقلا نداشت؛ تا ابد هم، اگر از آن شال گردن پشمی آویز می‌ماند ککش نمی گزید: او که تا حالا خیلی چیزها را تحمل کرده بود...

خیلی از آنهایی که جمع شده بودند، به او حق می‌دادند: آخر تا کی...؟

پیرزن گفت: «کیه؟ اسمش چیه؟»

کسی چیزی نگفت، «با تو هستم درویش!»

درویش گفت: «مشیت پسر جابر.»

«کیه؟؟»

«بابا تو هم!! مال محل خودمونه. مرد کوتاه بلندِ دوکاره ای‌یه.»

پیرزن گفت: «نه همو...؟»

درویش گفت: «بلی! بلی!»

وقتی تو شهر چو افتاد، درویش باور نکرد، ولی گفت: نی عجوزه از همه طلاق می گیره.»

از بچگی او را می‌شناخت.

وقتی پنجره را باز کرد و سرش را بیرون آورد و در پیچ خیابان شلوغی جلو کلانتری را دید؛ نتوانست باور نکند.

«تو یا شویه کوسه می‌زدش!» همه چشم به کلانتری داشتند و گوش به حرفهای درویش. بچه که بود مادرش مرد. یك دسته گل بود، رنگ خاك و کثیفی را ندید. وقتی پدرش زن گرفت، حال و روز خوشی ندید. ندید. خط سبیل نداشت که جابر انداختش تو کار و زندگی. هیچ رحم نمی کرد، بهانه‌اش زیاد بود: «می خوام سربار نباشه.»

«می خوام فردا برا یه لقمه نون گدایی نکنه.»

بعد از چند سال، آدمی شده بود «زیر بار نرو»؛ یك شب خانه نرفت، وقتی فهمیدم، به زور بردمش خانه. جابر راه نداد، «بچه‌ای که بی اجازه یه شب بیرون بخوابه، حرومزاده اس.»

دوباره یکروز گفت: «تا اینجا رسوندمش، حاضر نیس یه پاکت سیگار بخره برام.»

خودش گفته بود: «از بس کار کردم نفسم بالا نمی آد، بدم برا عیش خودش و زنش؟»

یکی که نمی دانست می گفت: «جم! بچه که بودیم اگر پدرمان می گفت بمیر، می مردیم.»

وقتی پدرش مرد، هیچ به او ارث نرسید، جز یك چرخ فلك.

گفت: «بخشیده به خودتون!»
از آن به بعد، تر و خشك در شرارهٔ چشمانش،
خاکستر می‌شد. با سایه‌اش حرف می‌زد ولی با هیچ
بنی‌آدمی لب به لب نمی‌شد و طرف آنها نپیچید تا
آنروز و شب...

بعضی وقتها با «ستار» کوك بود.
ستار هم ایستاده بود، شیار زمخت صورتش نمناك
شده بود، «دل خرابی داشت.»
درویش گفت: «کجاشو دیدی؟»
یکروز که ستار طرفش می‌رفت، داشت می‌خواند:
«نازنینا ما به ناز تو جوانی داده‌ایم!»
«وقتی رسیدم رنگش ریخت.»
«چی بت گفت؟»
«گفت برو بی کارت بابا.» ستار گفت، «ولله تعجب
کردم دلشو امانت داده!»
صدایی گفت: «چطور فهمیدی؟»
«باش درد دل می کردم گفت یه روز رفتم خونهٔ یه
کارمند ساده شرکت.»
درویش گفت: «وقتی برگشت دمغ بود بش گفتم
چیه؟»
گفت: «انگار سنگی که تو سینه‌مه ترك ترك شده.»
همه به حرفهایش گوش می‌دادند.
بعد خیلی تقلا کرد: سه شیفته کار می کرد. روزهای
آخر به کارمند ساده می گفت: «عامو!»
او که دستش را بو نکرده بود، «جان عمو!»
چارشنبه شبی بود که رفت پیش ستار. ستار گفت:
«رومو بوسید و گفت تو هم جای برادرم، نه اصلن، جا
پدرم.»

درویش گفت: «اینم دو ریالیش کج بود.»
«بعد فهمیدم، گفتم مبارکه، ان‌شاءالله هفته آینده.»
از اقبال بد، روز بعد اخراج شد و دیگر پیداش
نشد؛ تا عصر آخر پاییز...
جوانی گفت: «خودم تو قبرستون دیدمش!»
ستار گفت: «چی می کرد؟»
«داشت می‌خوند: تو مهندار که مجنون سر خود
مجنون شد.»

درویش گفت: «ندیدت؟»
«پشت دیوار تپیدم.»
«دیگه چی؟»
«هیچ. یا مرثیه می خوند یا عاشقانه!»
اینم زهره نکرده بود. کاری کند. شهر آن قدریت و
پهن بود که با گورستان یکی بود. با چه دل کندنی او را
آوردیم. جا نمی گرفتش. سه نفر پیشش ماندند. اولی
گفت: تا صب نخوابید. فقط می خوند.»
سومی گفت: «گاهی بی‌معنی می خوند.»
دومی گفت: «عربی و عجمی قاطی می کرد.»
ستار گفت: «چند روز بعد بش گفتم: پس کی؟
هیچ نگفت.»
بعد از آن می‌رفت نمك‌فروشی. محزون گفت:
«دیدم از دس می‌ره، با خودم بردمش!» سه تا بودند.
چند گود کنده بودند که از دریا جوی به آن وصل بود؛
توی آن گرما، دو روزه گود پر نمك می شد.
درویش گفت: «کارش چه جور بود؟»
«خیلی زرنگ بود، حریفش نمی شدیم.»
ستار گفت: «چیزی بود برای خودش.»
یکروز ماشین زردی کنار ساحل ترمز کرد. پهنا ـ
درازای ساحل را اندازه گرفتند و تنبور چوبی کوفتند.
چند روز بعد جزر و مد را اندازه گرفتند.
محزون گفت: «جلو رفتم، گفتم، خیره...؟»
یکی از آنها گفت: «حتمن خیره!»
مشیت گفت: «آخرش چی!»
همان گفت: «می خوایم کارخونه بزنیم!»
حسن که همراه مشیت و محزون بود گفت: «ناطور
نمی خواین؟»
یکی دیگر گفت: «تا اون موقع خدا کریمه!»
مشیت گفت: «یعنی تا اون موقع، خدا با ما مثل قوم
بنی اسرائیله؟»
همان یکی گفت: «این خودت، اونم خدات!»
«فلك بیاد، تکون بخور نیستم.»
کارفرما گفت: «ما حکم داریم.»
«برین با حکمهاتون طارت کنین.»
درویش گفت: «طرف چیزی نگفت؟»
ستار گفت: «طوری که شنیدم دست بلند کرده
بود...»
محزون گفت: «رفتم پیشونی‌ش رو بوسیدم!»
حسن گفت: «به خیر گذشت، اما کار بی کار!»
ستار گفت: «الان چه می کنی؟»
محزون گفت: «منتظریم موسی پارتی‌مون بشه.»
خبری نبود و هنوز مردم گوش به درویش می‌دادند.
...آنروز شب، رفت خانه پدرش: «می‌دم برا
قسمتم، قسمتم همینه.»
آنجا شب نشینی بود. پسر پدرش در را باز کرد و
خوش آمد گفت. بی‌هیچ سلام و خداحافظی؛ با هن و
هن؛ چرخ فلك را بیرون برد. پسر پدرش گفت: «اینو
کجا می بری؟»
وقتی دور شد، پنداری با کوچه و خیابان حرف
می‌زد یا با تاریکی: «قسمتم همینه چرا نبرمش!»
صبح، آفتاب ننشسته، رفته بود رنگ فروشی
علوان، تا علوان آمد.
گفت: «یه رنگ سرخ شرابی می خوام!»
علوان گفت: «سرخ جگری دارم.»
«باشه. اینم خوبه.» وقتی رفت، گفت: «سرخ
شرابی به ما نیومده.»
روز بعد، چرخ و فلك سرخ جگری، تو کوچه
پس کوچه‌ها و کنار مدرسه می‌چرخید.
هر سه پنج دور؛ یك تومان.
دخترکی بهانه می گرفت که سوار شود. مادرش
گفت: «تو این قراضه به خاك ـ سیاه می شینی.»
هفته‌ای بود که زندگیش می‌چرخید و رنگی
داشت، تا اینکه...
می‌زد تو سر خودش و مُنگه می‌داد: «مگه اوس
«کریم» می‌ذاره. می گه: پا گرفتی، نه؟ طوری بزنمت
زمین...»
دخترکی که اوج گرفته بود، بادکنکش ول شد.
خواست چنگش بزند که چشم، جسم شکستهٔ
خونالودش را روی زمین دید و او، لرزان و حیران مثل
بید در باد بود.
درویش گفت: «خودتان شاهد بودین.»
ستار گفت: «انصافن تقصیرش نبود.»
حسن گفت: «حتا چند باره بش گفت آروم بگیر.»
دخترك بستری شد تا سه روز بی‌هوش ماند؛
مادرش هر روز بی‌تاب‌تر می شد. او هم به خانه رفت و
درنیامد. مادر بیش از آن تاب نیاورد و پلیس را خبر
کرد. پدرش توی شلوغی بود: «کم بش گفتم کم عقلی
نکن!»

پیرزن گفت: «به حق خدا اگر...»
درویش گفت: «نفرین نکن.»
وقتی پلیس توی خانه مشیت آمد، او روی چرخ
فلك شاشید. سرکوچه دست‌بند بردست به دلال گفت:
«کاغذ تابلو کن و بنویس چرخ فلك مشیت به فروش
می‌رسد!»
ودرحالی که دور می‌شد، گفت: «بات کنار می‌آم.»
پچ پچ مردم بالا گرفت و لختی بعد، ماشین پزشکی
قانونی همانجا ترمز کرد.

برازجان ـ آذر ۶۹



زمزمه‌گر رنگ

● کائوخین ژی

●برگردان: هاشم حسینی

دی‌وی که از اهالی جنگ‌دو می‌باشد درسال ۱۹۴۳ به دنیا آمد. هنگامی که دوازده ساله بود، در گاهنامه‌های هنری کارهائی را نقش می‌زد. در آن سالها در نمایشگاههای خارج از چین به ارائهٔ تصویرهای منحصر به فردی دست بازید. استقبال گروههای کثیری از بینندگان صاحب ذوق، جوایز بی‌شماری را نصیب او کرد. در شانزده سالگی وارد مدرسهٔ متوسطهٔ آکادمی هنر سی‌چوان شد. در آنجا استعداد شگرف و هنر شگفت او شکوفا شد. در آن سالها از جوانان می‌خواستند که برای کار به روستا بروند. او با این نیّت که بتواند به عنوان نقاش موضوعهای عامیانه کار کند به مزرعهٔ فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ خی‌جانگ رفت، در آن روزگار دشوار «انقلاب فرهنگی» ضربه‌هائی سخت برجان حساسش زد. چندی بعد به روستای تنی در حاشیهٔ رودخانهٔ آتینگ رفت و به مدّت سیزده سال به کارهای پربار پرداخت. چشمان حساس او به نظارهٔ شرایط محلی، سنتها و فرهنگ روستائیان و کسب تجربه‌هائی از گروههای آزاد خیره ماند و لحظه‌هایی از زندگی مردم روستایی بر تابلوهای او ثبت شد. آری لحظه‌هائی چنین گرم و پرشور که زمینهٔ استوار و جانداری را در کارهای دی‌وی به وجود آورد.

او تنها به قلم‌مو و بوم اکتفا نکرد. مطالعهٔ شاهکارهای ادبی جهان، در تکوین و تکامل جهان‌بینی هنریش بسیار مؤثر و سازنده بود. در بیکرانهٔ روح جستجوگر او، لذت زیبائی هنری، مفهوم روشنی از صداقت و حقیقت یابی بوده است. در راستای کوشش و کنکاشی سخت، به غور و تفحّص در نظریه‌های کلاسیك و جدید هنر نقاشی پرداخت. برگسترهٔ گرایش دی‌وی به هنر نقاشی، کارهای رنگ و روغن، کاغذ بری، چوب بری، مجسمه سازی، نقاشی سنتی چین ـ که از کودکی مورد علاقه‌اش بود، می‌درخشند او از سالهای صباوت، تحت تأثیر هنرمند بزرگ چن زی‌زوآنگ که به ون گوك چین معروف بود، قرار داشت.

در سال ۱۹۷۲ به پی‌جینگ رفت تا از موزهٔ کاخ دیدن کند. در آنجا مجموعهٔ گرانقدري از آثار نقاشی سنتی چین وجود داشت که او را شدیداً تحت تأثیر قرار داد. او برآن شد که در مکتب نقاشی نام‌آور گردد، باور او چنین بود که این مکتب سنتی گرا وسیلهٔ مناسب و نیرومند بیان احساسهای هنرمند است. مطالعهٔ او در خوشنویسی سرآغاز دستاوردهای تازه‌ای در نقاشی خط شد. در خطوط حروف، زیبائی انتزاعی رازآلوده‌ای در تپش بود که بیانگر نقاشی سنتی چین بود.

چندی پس از آن به عنوان ویراستار هنری درخانهٔ نشر دولت به کار مشغول گردید و برای کتابهای بسیاری، طرح و تصویر کشید که در نمایشگاههای متعدّد با اقبال نویسندگان بزرگ و خوانندگان نکته سنج مواجه شد.

در سال ۱۹۸۳، نمایشنامه نویس بزرگ چین کائویو از او به عنوان: «پیش‌نگرترین و با استعدادترین هنرمند دههٔ هشتاد» نام برد. در همین زمان است که به کار نقاشیهای سنتی مورد علاقه‌اش پرداخت. نقاش معروف هوانگ‌زو لب به ستایش آنها گشود. باید بگوئیم در سال ۱۹۸۲ که دی‌وی وارد آکادمی نقاشی چین شده بود، مطالعات بیشتر و پیشرفته‌تری را آغاز کرده بود. در این مرحله است که او به شخصیت نگاری و بازآفرینی چهره‌های ادبی دست می‌یازد. تصویرهای او از رومان کلاسیك چین یاغیان و تابلوی «پهلوان لی‌کوئی به دیدار مادر می‌رود» بازتاب







بکارگیری خلاقانه و گیرای رئالیسم غربی در بازآفرینی، خودویژهٔ موضوعی ملی و سنتی است. چند تابلوی دیگر او برمبنای شاهکارهای ادبی از جمله:

داستان واقعی آه‌کیو به قلم نویسندهٔ معروف لیوخون به جا ماندنی و دیدنی هستند. در تابلوی «درودگر پیر» او می‌توان به دیدار زندگی مردم نئی در کوهستان لیانگ شان رفت. وی با این تابلوها در عرصهٔ نقاشی برآوازه شد و چشمان نقاشان حرفه‌ای و نسلهای سالمندتر را به خود خیره ساخت.

نقاش و تئوریسین هنر کی ریوهانگ از نقاشیهای او چنین یاد کرده است.

«ساده اما پر راز و رمز، از انسان اما فیلسوفانه» یاریها و تشویقهای کی ریوهانگ در راه هنری او بسیار کارساز بود.

در سال ۱۹۸۵ دی وی از واقعگرائی به خیال گرائی روی آورد. روش کار او چنین است که گاه یك قطعه شعر باستانی می‌خواند و آن را موضوع نقاشی، خود قرار می‌دهد. تابلوهای او از چهره های اسطوره‌ای و تاریخی میراث هنری پرارزشی را به وجود آورده است. شخصیتی چون کوآفو که تشنه دریی رسیدن به خورشید جان می بازد یانووا که سنگها را آب می کند تا آسمان را تعمیر کند پیام آوران خاص دنیای هنری او هستند. این شخصیتها الگوهائی از شهامت، شکیبائی و شادی هستند که مردم عادی را به تلاش در راه کسب عدالت و ژرف اندیشی دعوت و تشویق می کنند.

در یك تابلوی شگفت او به نام «خرد» ـ که در واقع هدیهٔ او به سال جهانی صلح است، دو پیر زال تاریخ را می بینیم که خاموش به بازی شطرنج مشغولند. آنها در رقابت خود نه از زور و خشونت بلکه ازنیروی خرد و عقل بهره می جویند. تابلوی «یگانگی» باز پیوستگی جانهاست برخوردار از جذابیتی فراتر از زمان و مکان. ترکیبی از سرور و اندوهست بر گسترهٔ ناپیدای دلواپسیها و امیدها. آیا پیام هنرمند بازگوی غمهای خانواده‌ها نسلهای در بدر دور از وطن نیست که بازجوی اصل خویشند؟ یا وحدت دو نسل نیست که به تفاهمی متقابل رسیده‌اند؟ اما بگذاریم بیننده خود بر مبنای تجربه و احساسش قضاوت کند

نقاشان ما از دیرباز برآن بوده‌اند که احساسهای خود را از طریق آنچه می‌نگارند یعنی باز آفرینی آرمانها، الهامات و جهان بینی خود القاء کنند به نظر دی وی، تابلوی کوآفو جویندهٔ خورشید، نوعی خود نگاری است، اشراق و شهودی است ایثارگرایانه.

اما چرا کوآفو در تابلوی «جویندهٔ خورشید» برهنه است؟

دی‌وی خود چنین پاسخ می‌دهد:

ـ دلیل آن روشن است. کوآفو با وجود آن همه جد و جهد، هیچگاه به خورشید نرسید. او از تشنگی جان باخت. مردی چنین عاشق، با چنین روحیهٔ تسلیم ناپذیر باید به علائق دورو برش پشت پا بزند. باید که در بند بود و نبود و خورد و خواب نباشد. کار هرچه ساده‌تر، بهتر. شفافیت جوهر هنر است که ما را به حالت کمال و بی اعتنایی جهان و نفس خود هدایت می کند.

دی وی که ملهم از جان شیفتهٔ کوآفوست سخت سر به کار خود دارد: نقاشی سنتی چینی را با دستاوردهای نو درهم می آمیزد تا سبک خود ویژه اش را نیرومندتر و ماندنی تر سازد.



قرض...

● باقر رجبعلی

زن به عکس قاب شدهٔ بزرگ خیره شده بود. آن را پشت میز، بالای صندلی چرخان به دیوار زده بودند. مرد جوانی که سبیل داشت و با آن هیکل گنده‌اش روی میز نشسته بود، از همان لحظهٔ ورود بی محابا به او نگاه می کرد. او هم دزدکی نگاهش می کرد برای آن که از ته و توی قیافه‌اش سردرآورد. در فکر بود که این‌ها کیستند و در همان حال به عکس قاب شده خیره بود و انتظار می کشید.

تلفن زنگ زد و جوان هیکل‌دار گوشی را برداشت. جوان دیگر، که لاغر و فرز بود و اتومبیل‌ها را پاك می کرد، گفته بود: «حتماً می آید.» اما صاحب عکس تا به حال نیامده بود. او همچنان انتظار می کشید.

دوباره به عکس نگاه کرد و این بار محیط وزمان را دگرگون یافت. چادرش را به سر کشیده و عزم کوچه و خیابان کرده بود. اما نهیب برادر تنش را لرزانده بود.

گریه کرده بود. دلش می‌خواست برود بیرون و هوایی بخورد. اما برادر نمی گذاشت. پدر پیر بود؛ مادر قدرت پشتیبانی از دخترش را نداشت و او کنج خانه در انتظار شوهر بود. طنین فریادهای او را هنوز هم در گوشهایش حس می کرد. هنوز هم ترس از قدرت برادر را با خود داشت. هر بار که به یاد آن روزها می افتاد غصه‌اش می گرفت. روزهایی که برادر می گفت:

ـ «به دوستام سپردم. اگه توراه حموم چشماتو کسی ببینه وای به حالت. هر دو تاشو درمیارم.» و پایش را از مدرسه رفتن هم بریده بود.

جوان هیکل‌دار همچنان صحبت می کرد. گوشی تلفن را با سرش به گوش چسبانده بود. دستش را برده بود پشت، و ستون هیکل لمیده‌اش کرده بود. در همان حال گاهی دزدکی نگاهی به زن می انداخت و او را مجبور می کرد که خودش را بیشتر و بهتر در چادر بپیچد زن اما، آن گاه که به عکس نگاه می کرد رها می شد ـ همچون پر ـ در عالمی که گذشت. در آن لحظات اختیار خودش را نداشت و نمی‌دید که نگاه کنجکاو و دریدهٔ مرد به اوست. انتظار طولانی شده بود. همه جا را دیده بود و بیش از آن نمی شد به آنها خیره شد. اما به عکس روی دیوار؟

به او می‌توانست خیره بشود، آن هم نه چند دقیقه، که چند روز و حتی ماه و سال.

با دیدن اوسالهای سپری شده‌ای مرور می شد که می گویند بهترین سالهای زندگی است. اما برای او پُر بود از درد و داغ.

می‌توانست به او نگاه کند و از ته و توی چهره‌ای که ده سال تمام ندیده بودش سردرآورد. می توانست به او خیره شود و از دانه دانه مژه‌ها و موها و آن حالتی که لبهایش داشت و از نگاه چشمها، سردرآورد که اگر تقاضای او را بشنود چه خواهد گفت. چه عکس‌العملی از خود بروز خواهد داد.

مرد جوان هنوز همان‌طور روی میز لم داده بود و حرف می‌زد. پاهای کلفتش که به زمین نمی‌رسید لمبر می‌خورد و کفشهایش با پاشنه‌های خوابیده روی موزاییك کف نمایشگاه سوار هم بودند. آن یکی گاهی با مشتریهایی که قیمت اتومبیل‌ها را می‌پرسیدند حرف می‌زد. گاهی تخمه می‌شکست و در همه حال لنگ قرمز نم‌دار را در دست داشت و به اتومبیل‌ها می‌مالید.

بالای یکی دو اتومبیل تابلوی کوچك «فروخته شد» گذاشته بودند.

زن دوباره به عکس خیره شد.

حس کرد با همهٔ آن اذیت و آزارها، هنوز هم می‌خواهدش و هر چه باشد مثل ستونی است که زندگی او را ازفروپاشی احتمالی نجات خواهد داد. زیرلب گفت: «کاظم، کاظم.»

جوان هیکل‌دار به طرف صحبتش گفت: «بی‌معرفته.»

و او ناگهان به خود آمد.

خودش را جمع و جور کرد تا بهتر بشنود. اما ازآن سوی سیم چیزی نمی‌شنید. فقط حرفهای مرد جوان بود که توجهش را جلب کرد.

ـ «تو بمیری دیگه وا نمی‌ایستم.»

ـ ...

ـ «داره بهم نارو می‌زنه.»

ـ ...

ـ «نه جان تو، حساب اون چیزا نیس.»

ـ ...

ـ «می‌دونی! یه عمره که مثل یه رفیق باهاش بودم. دکون و خونه و زندگی‌شو در بود و نبودش چرخوندم. حتی یه بار بهش حرفی از حقوق نزدم. همه می گفتن تکلیفتو باهاش یه سره کن تا حق و حقوقتو معلوم کنه. می گفتم بابا، من و شوهر آبجیم این حرفارو نداریم، قبول نمی کردن. اصلا فکرشو نمی کردم که یه روز بشینیم با هم سرپول و حقوق چونه بزنیم. تا دو سه روز پیش که بعد از هفت هشت سال با هم بودن کلامون رفت توهم.»

ـ ...

ـ «هیچی، یه ماشین ناب گیرم اومده بود. مفت جون‌تو.»

بهش گفتم عمو کاظم اینو می‌خوام بخرم. گفت بخر. گفتم پول‌مول ندارم. می‌دونی چی گفت:

ـ ...

ـ «گفت آدمی که ماشین می‌خره باس یه چیزی‌ام تو جیبش داشته باشه که اگه همون روز تصادفی چیزی کرد بتونه جواب بده. گفتم خوب حق و حسابمو روشن کن تا برسم به اونجاها. گفت چه حق و حسابی. گفتم مثل اینکه هفت هشت سال خیالت از همه چی آسوده بود داداش، یادت رفت. برگشت گفت همچینم آسوده نبود. گفتم حالا چی. گفت خجالت بکش تقی، لابد این هیکلو تو خونهٔ بابات ساختی. سرمو انداختم پایین و چیزی نگفتم. می‌دونی، یه جوری گفت که تنم لرزید.»

ـ ...

ـ «همون که گفت این هیکلتو، می‌دونی خودمم می‌دونم رو رفاقت وایستادم پیشش. اما مردم می کن تو این مدت که با هم بودین اون همه چی‌دار شده، تو

جی؟ می‌بینم راست می‌گن. اصلاً فکر نمی‌کردم یه روز آبجیمو طلاق بده و بچسبه به یکی دیگه. آخه می‌دونی، قبول دارم که مهری بد شده بود، اما تقصیر کی بود؟ اونقدر دنبال این و اون راه افتاد که اون بیچاره هم از کوره دررفت...»

زن دیگر نمی‌شنید. در هوای توفانی گذشته‌ها همچون قاصدکی رها شده بود.

«پدر و مادر مرده بودند و کاظم برای خودش زن گرفته بود. همین مهری را که می‌گویند طلاق داده... بیچاره مهری. با هم در همان خانهٔ قدیمی پدرم زندگی می‌کردیم. اوایل دلم می‌خواست هر چه زودتر شوهر کنم و از آن جا بروم. اما زن داداش خوب بود. با من مثل کلفت رفتار نمی‌کرد. خیلی‌ها می‌گفتند آخرش بیرونت می‌کند. اما او با همه زن داداش‌ها فرق می‌کرد و دوستم داشت. من هم دوستش داشتم. از او خیلی چیزها یاد گرفتم: خیاطی، گلدوزی، آشپزی، مردم‌داری و خانه‌داری. دلم نمی‌خواست شوهر کنم. داداش کمتر به من نهیب می‌زد. ازمهری یاد گرفته بودم که جلو او باید همانطور باشم که او می‌خواهد. وقتی نبود راحت بودم. هر طور که دلم می‌خواست بودم، اما وقتی صدای در حیاط بلند می‌شد مثل مهری می‌دویدم و چادرم را سر می‌کردم.

داداش، مهری را دوست داشت و زن وشوهری آنها ـ آن موقع ـ طوری بود که من هم کم‌کم دلم می‌خواست شوهر کنم و مثل آنها باشیم.

عاقبت همان مهری برام شوهر پیدا کرد. چقدر زرنگ بود. خودش ترتیب همه چیز را داد و داداش اصلاً بو نبرد. اگر می‌فهمید که ما مردی را به خانه آورده‌ایم تا مرا ببیند قیامت به پا می‌کرد. وقتی همهٔ قول و قرارها گذاشته شد و من دیدم که او همان شوهر ایده‌آلم است، آن وقت مهری به داداش گفت که برای صفرا خواستگار آمده، کاظم آن وقت‌ها بیکار بود. مختصر پولی داشت و با همان پول دلالی می‌کرد. جنس می‌خرید و می‌فروخت. از ماشین بگیر تا فرش، تا دلار، تا لوازم دست دوم و این آخری‌ها زمین و خانه.

می‌دانستم پول ندارد، اما می‌شنیدیم فلان جا خانه‌ای خریده و دو روز بعد فروخته و کلی پول به جیب زده است.

از بانک وام گرفته بود که خانهٔ قدیمی پدر را نوسازی کند. اما وقتی پول را گرفت، با مأمور بانک ساخت و پاخت کرد و با همان پول اتومبیلی خرید و دو سه روز بعدش خیلی بیشتر از آن مبلغی که خریده بود فروخت.

خودش به مهری گفته بود که مبلغ وام را توانسته ده برابر کند. بعدش هم وقتی من با علی ازدواج کردم و از آن جا رفتم، شنیدم که خانهٔ قدیمی‌مان را فروخته و مغازه‌ای خریده.

یك بار که مهری به او گفته بود پس سهم صفرا از این خانه چه می‌شود، شنیده بود که پس خرج عروسی‌اش از کجا آمده است و بعد دهانش خونی شده بود. طفلك چه کارها که به من یاد نداد.

و حالا از همهٔ آن کارها فقط بافتنی‌اش به درد می‌خورد. می‌توانست بیافد و بفروشد و به شوهرش کمك بکند. مگر حقوق معلمی چه قدر است؟ اما چه قدر ببافد؟ چرا هر چه می‌بافد باز هم لنگند؟ آنقدر لنگ که شوهرش به هر دری بزند باز نکنند و شب بنشینند به فکر تا آن که آخرین راه را، آن هم به ناچار انتخاب کنند. یعنی همین که او بیاید اینجا و به برادرش، به کاظم، به کسی که رفت و آمد را با او بریده بودند، روبزند و مقداری پول قرض بخواهد. داشتن را می‌دانستند دارد، اما دادنش را نمی‌دانستند. علی می‌گفت نمی‌دهد. می‌گفت با همهٔ آن درگیری‌هایی که اوایل انقلاب با او داشتیم، با آن همه لعن و طعنی که به او زدیم، از آن همه حرفی که بارش کردیم مگر می‌گذرد؟

«علی راست می‌گفت. آن وقت‌ها حرف همهٔ عالم و آدم همان بود که علی می‌گفت. اما حرف‌های کاظم معنایش آن بود که بگذار همهٔ مردم قتل‌عام شوند. بگذار همهٔ سینماها مثل رکس آبادان شود. همهٔ میدان‌ها میدان ژاله شود و همهٔ شهرها مثل تبریز و تهران و قم، و همهٔ روزها پانزده خرداد و هفده شهریور. می‌گفت به من چه، باید به فکر این صاحب مرده بود، ـ می‌زد به شکمش ـ که اگر یك روز نریزی توش غُرغُر می‌کند. و آروغ زده بود. آن روز با مهری خانهٔ ما بودند. می‌زد به شکمش و می‌گفت: داش علی، درسته تو معلمی و چیز فهمی. اما داداش من. واقعیتش این خونه و زندگیته دیگه، غریبه که نیستم، سرتاپاشو اگه بدی یه درشکه بهت می‌دن که باهاش کار کنی؟ می‌دونی که یه درشکه چی تو این مملکت درآمدش از پنج تای مثل شما بیشتره.

مهری گفت: خجالت بکش کاظم.

و من بلند شدم و رفتم اتاق دیگر. علی از کوره در رفته بود و همهٔ حرفهای همهٔ انقلابی‌های دنیا را بر سر وروی او پاشیده بود. حرف‌هایش هم چون آتش می‌سوزاند. دلم خنك شده بود. داداش حرف می‌زد و علی هم حرف می‌زد. کاظم چیزی بلد نبود و به جایش چرت و پرت و بدوبیراه می‌گفت. حرفهایشان قاطی شده بود و هیچ کدام نمی‌شنیدند که آن یکی چه می‌گوید.

مهری داد زد: ول کن کاظم.

و چون هردوتاشان ساکت شدند و سرشان را انداختند پایین، به کاظم گفت: اگه اون ول کنه و اون یکی هم ول کنه و همه بیان مثل تودلالی کنن پس کی به بچهٔ خودت درس بده؟»

داداش گفته بود: بچهٔ من و این غلطا؟! ازهمون دو سه سالگی می‌برمش تو نمایشگاه که وقتی بیست سالش شد بشه آدمی مثل مدیرعامل بنز آلمان.

سیاهی چشمانش را چرخاند و فکر کرد شاید اینکه دارد شیشهٔ دو سه تا ماشین را برای چندمین بار دستمال می‌کشد و برق می‌اندازد همان باشد. به چهره‌اش دقت کرد، اما هیچ چیز از عکس توی قاب به چهرهٔ او نبود. جوان هیکل‌دار که داشت با تلفن ور می‌رفت، یك دفعه گفت: «دو تا چای آق‌صفر. سلام. قربونت.»

گوشی را گذاشت روتلفن و آمد پایین. یك بار دیگر به چهره او خیره شد تا بلکه ردی از مهری در آن ببیند اما چیزی ندید و جوان همان طور که نگاهش می‌کرد جلو آمد و دو سه صندلی آن طرف‌تر نشست وگفت:

ـ «چای می‌خوری آبجی؟»

خودش را جمع و جور و چادرش را مرتب کرد. ـ «نه خیلی ممنون.»

ـ «باش چی کار داری؟»

چه فکری می‌کرد که یك دفعه این طور خودمانی شده بود. «باید زودتر خودم را معرفی کنم که فکرهای بد به سرش نزند.» حالا سرش را انداخته بود پایین و داشت لکهٔ سفید و براقی را روی شلوارش پاك می‌کرد.

ـ «هیچی، همین طوری اومدم سری بزنم.»

به صورتش قشنگ نگاه می‌کرد و پی ردی از مهری می‌گشت.

ـ «دهه... همین طوری؟»

سرش را آورد جلو و به صورت او خیره شد.

ـ «موضوع چیه آبجی. ما غریبه نیستیم. تو هر کاری شریکیم.»

انگار منتظر بود که آن‌ها، بپرسند، تا بگوید: «آبجی‌شم. اومدم سرش بزنم.»

و وقتی این را گفت، جوان یکه خورد و از روی صندلی بلند شد: «دهه، آبجی کاظم آقا. بابا دست‌خوش خانم. ایوالله. زودتر می‌گفتین خب.»

رو به آن یکی کرد: «بپر منصور.»

منصور لبخندی برایش فرستاد، دستمالش را انداخت روی یکی از ماشینها و دوید بیرون.

مرد هیکل‌دار نشست سر جای اولش و شماره‌ای گرفت.

ـ «چی شد آقاصفر. سه تاش کن.»

گوشی را گذاشت و گفت: «کاظم آقا همین دوروبراس. اینجا کم وامی‌ایسته. آخه مزاحم زیاد داریم. یکی میاد می‌خواهد ضامنش‌شی. یکی امضا می‌خواهد واسه محضر. یکی چك برگشتی داره. یکی دستی می‌خواد. همه هم آشنان و نمی‌شه بهشون گفت نه. واسهٔ همین، اخوی عزیزتون میره این بغل مغلا، تو دکون رفقاش می‌شینه و مارو می‌ده دم چك. خود من باهاش یه حساب کتابایی دارم که می‌خوام تمومش کنم وبرم پی کارم، اما پا نمی‌ده که گیرش بندازم و یه ساعت بنشونمش یه جایی. خلاصه می‌بخشین، نشناختمتون. خیلی می‌بخشین.»

سه نفر وارد نمایشگاه شدند. یکی از آن‌ها پرسید: «کاظم آقا؟»

سرش را برای داداش مهری تکان داد.

داداش مهری گفت: «نیست.»

مرد گفت: «کم‌کم داره عصبانیمون می‌کنه‌ها، بیاد؟»

ـ «نمی‌دونم»

ـ «پس چی می‌دونی؟»

ـ «اینو که فکر نکنم امروز بیاد.»

هر سه نفر سری تکان دادند و رفتند دم در ایستادند. پرسید: «چی کار دارن؟»

ـ «اون یکی که حرفی نمی‌زد و عینك داشت، معلم پسر کاظم آقاست. ماشینشو گذاشته اینجا که واسه‌ش بفروشیم. یه هفته پیش یه نفر اومد و چشمش ماشینو گرفت. کاظم آقا پول ماشینو ازش گرفت و سوییچ رو بهش دادو گفت: واسه اینکه خیالت راحت باشه وردار برو، دو سه روز بعد بیا که بریم محضر. یارو می‌خواس بره مسافرت و عجله داشت. ورداشت و رفت. همون شب یه تیکه زمین اکازیون گیر کاظم آقا اومده بود و دلش نمی‌اومد از خیرش بگذره. پولای یارو روداد زمینو خرید. صبح همون روز زمینو دو برابر می‌خریدن. امروزم بیشتر از دیروز می‌خرنش. اما نمی‌فروشه. حالا می‌خواد پول آقا معلمو جورکته و بهش بده، داره این

در و اون در می‌زنه. اون یکی که حرف می‌زد خریدار ماشین بود. ازمسافرت اومده و می‌خواد بره محضر، اما آق داداش شما رو پیدا نمی‌کنه. اینام همدیگه رو نمی‌شناختن. آنقدر اومدن اینجا و رفتن که همدیگه‌رو پیدا کردن...»

منصور آمد و گفت: «گفتم بهش. اول رفت تو فکر. بعد یه دفه خوشحال شد. داشت میومد اینجا که اونارو دید و برگشت. مث اینکه...»

تلفن زنگ زد. داداش مهری گوشی را برداشت: «سلام، آره، گوشی.»

زن آن را گرفت و برد زیر چادر دم گوش.

ـ «الو.»

ـ «الو، الو، صغرا تویی؟ سلام.»

ـ «سلام داداش، چطوری؟»

ـ «ای. تو چه طوری، خوبی، علی چه طوره؟ بچه‌ها...»

هر دو چشمش پر از اشك شد. صدا همان صدایی بود که یك زمان نهیب می‌زد و برای او همراه با درد و خاطره بود.

ـ «الو، الو، صدا میاد؟»

ـ «آره کاظم...»

گریه‌اش گرفت و چادر را کشاند رو صورتش که کسی نبیند.

ـ «خوبی داداش. چه طوری؟»

ـ «بد نیستم. خودت خوبی، خوش می گذره؟»

ـ «آره، خیلی. تو چی کار می کنی. زنت خوبه.»

ـ «آره، همه خوبن. چه عجب یادی ازما کردی؟»

هنوز گریه‌اش تمام نشده بود.

ـ «مهری چه طور شد؟! آخه چرا داداش...»

ـ «ای آبجی، روزگاره دیگه. خوب مریم و مراد چه‌طورن؟»

ـ «همه خوبن. ما اگه پیدامون نشه توکه آبجی نداری؟»

ـ «ای آبجی، اگه خودت بودی که واسهٔ ما همون صغرایی، اما می‌دونی که...»

ـ «اونارو فراموش کن داداش...»

ـ «آخه می‌دونی. ازاین دلخورم که آدم اون همه واسهٔ آینِدش زحمت بکشه و نقشه پیاده کنه، اونوقت بشنفه بهش بگن انگل. توبودی چی کار می کردی.»

ـ «خوب حالا چرا پشت تلفن کاظم؟ بیا اینجا ببینمت. خونه تو که بلد نبودم.»

ـ «آخه اونجا یه عده مزاحم دارم. واسهٔ همین نیومدم. خوب، وضعتون چطوره؟ خوبه که ایشالله...»

ـ «ای... بد نیست. اما همچین تعریفی هم نداره... واسهٔ همین می‌خواستم یه چیزی بهت بگم.»

ـ «خب بگو. مگه فرقی می‌کنه رودررو یا پشت تلفن، خیرایه؟»

ـ «زیادم نه. دولت یه تیکه زمین بهمون داده.»

ـ «به‌به، مبارك باشه. بالاخره دلش سوخت واسهٔ اونایی که براش جون می کنن.»

ـ «آره دیگه. اماما پولشو نداریم داداش. یعنی کم داریم.»

ـ «چه قدر؟»

ـ «سی چهل تومن کم داریم. اومدم ببینم چی صلاح می‌دونی.»

ـ «ای... ای روزگار...»

ـ «دیگه دس به دلم نذار داداش. ول کن دیگه. علی اصلاً نمی‌دونه من اومدم پیش تو. رفته بودم نون بخرم دیدم صف شلوغه. واسهٔ خودم جا نیگرداشتم و گفتم تا نوبتم برسه یه سر بیام پیش تو.»

ـ «کلا چه قدر می خوان؟»

ـ «صدو پنجاه تومن. علی خودش پنجاه تومن داشت. پنجاه تومنم از دوست و رفیقاش قرض کرد، ده بیست تومنم من دارم. سی چهل تومن کم داریم. علی میگه فعلا پول زمینو بدیم. بعدش اسباب اثاثیه‌رو می‌فروشیم که تا سقف بیاریمش و بتونیم وام بگیریم واسهٔ ساختن بقیه‌ش.»

ـ «خوبه. خیالموراحت کردی. بازم خواهر و برادرا هستن که به داد هم می‌رسن.»

ـ «دستت درد نکنه داداش. ایشالله خودم تلافی می کنم.من که از تو یکی خجالت زده‌ام.»

ـ «تا چند روز دیگه باید بدین؟»

ـ «دو سه روز دیگه بیشتر نمونده.»

ـ «پس واسهٔ چی اینقدر دیر جنبیدین؟»

ـ «همه جا رو زدیم، تو آخریش بودی.»

ـ «دستت درد نکنه. باشه. باشه تا بهم برسیم. حالا دیگه ما آخرین نفریم، ها؟ علی ایحال به علی بگو چشم. سر مهلتش به حساب می‌ریزیم تا خیال تو یکی راحت باشه. اما یه چیزی می خوام بگم. شاید شما که اهل کار نیستین چیزی دستگیرتون نشه، اما دلم می خواد علی روراضی کنی. تو این دوره وزمونه آدم یه دقیقه هم نباید پولشو الکی بخوابونه جایی. اونم توبانك. اینطور جاها باید تو اون ثانیهٔ آخر پولارو واریز کنی. نه اینکه چند روز قبل بری و بریزی به حساب که اونا با پولت کار کنن. پولارو از علی بگیر و بیار اینجا. مال خودتو دیگه روش نذار. نیگردار واسه روز مبادا. فقط همون صدتومنو بیار. بعدش خودم صدوپنجاه تومن یکی دو ساعت قبل از اونکه مهلتش تموم بشه به حساب می‌ریزم. پنجاه تومنم هر وقت داشتین بهم بدین. نداشتینم فدای سر تو. الو، الو...»

ـ «اَ.. الو...»

ـ «چی می گی؟»

ـ «هی.. هیچی، باشه به علی بگم.»

ـ «اگه قبول نکرد حالیش کن. از تو چه پنهون کار منم تو این دو سه روز با اون پول کلی راه می‌افته.»

ـ «باشه بهش بگم داداش. می‌دونی که من اختیاردار...»

ـ «باید یه جوری بگی که قبول کنه. داداشت اینجا واسهٔ چهل پنجاه تومن لنگه. اونوقت شما می خواین برین پول بی‌زبونو بریزین به حساب دولت که دوسه روز باهاش کار کنه. خب من باهاش کار کنم، چی میشه مگه؟»

ـ «باشه داداش، همهٔ اینارو بهش می گم. کاری نداری؟»

ـ «نه دیگه. می بینمت پس؟»

ـ «آره.»

ـ «کی؟»

ـ «نمی‌دونم.»

ـ «یا علی»

صغراگوشی را گذاشت و بلند شد. قلبش را کسی گرفته بود و فشار می‌داد. کمی از چای خنك شده‌ای که جلوش گذاشته بودند سر کشید و راه افتاد.

جلوی در برای مرد هیکل‌دار که در کنار آن سه مرد ایستاده بود سری تکان داد و راه افتاد. مرد چیزهایی در جواب خداحافظی اش گفت، اما او نمی‌نشنید. گیج و گم بود.

وقتی به خانه رسید. دخترش مریم، خسته و گرسنه ازبازی عصر، به طرفش دوید. اما مادر نان نخریده بود.

زمستان ۶۹

پیرامون پخش موسیقی از صداوسیما

● فریدون فراهانی

توضیح: ادبستان، علی‌الاصول متعلّق به نوجوانان نیست. امّا خط زیبا و نامهٔ نسبتاً متین و پخته آقای فریدون فراهانی ۱۵ ساله از اراک باعث شد تا دستخط و نامهٔ ایشان را چاپ کنیم.

■ تلویزیون را روشن می‌کنیم، برنامه‌ها اعلام شده است، با صدای بسیار زیبایی قرآن می‌خوانند. پس از تلاوت قرآن به همراهی یك موسیقی شاد و کودکانه برنامه نوپای خردسالان آغاز می‌شود، با اینکه به آن نگاه نمی‌کنیم، اما صدای موسیقی شاد آن جلب توجه می‌کند. برنامه کودکان و نوجوانان هم با یك موسیقی مناسب، اما «کهنه و قدیمی» آغاز می‌گردد. البته منظور از کهنه و قدیمی در محتوای موسیقی نیست بلکه هدف انتقاد از این است که این موسیقی چندین سال است که در گوش کودکان و نوجوانان طنین انداخته و فکر می‌کنم وقتش رسیده که تیتراژ برنامه کودك و نوجوان (شبکه ۱) عوض شود البته با دگرگونی در خود برنامه. چرا که برنامه کودك و نوجوان هم با روالی عادی و خسته کننده بدون هیچ دگرگونی بجا در سیستم برنامه به کار خود ادامه می‌دهد و نمی‌تواند برای ذهن‌های پویا و پرجوش و خروش کودکان و نوجوانان به طور اقناع کننده‌ای مناسب باشد. پیرامون تکراری بودن و ایراد و عیبهای این برنامه سخن بسیار توان گفت که جای آن در این مقاله نیست. برنامه کودك هم به پایان می‌رسد. تا ساعت شش بعدازظهر چیزی نمانده، اما می‌شود چند لحظه آهنگ پخش کرد. موزیکی می‌شنویم روی تصویر ثابت و مرده یك گل و گاهی هم تصاویر متحرك و زنده از طبیعت. پس از اخبار ورزشی و... یك برنامه باید باشد که میان اینهانیز «موسیقی داریم»،... تا اینکه «اخبار سراسری» شروع می‌شود. البته فراموش نشود پیش از اخبار «آهنگ» و «آگهی» داریم و بعداز اخبار هم اگر سریال یا مجموعه‌ای باشد، بهترین موقعیت برای پخش آهنگ همین جاست. مردم پای تلویزیون هستند، پس ازیکروز تلاش خسته و کوفته شده‌اند و باید سرگرم شده و نفسی تازه کنند. (آنهم فقط با موسیقی!) البته این سخن درست است که موسیقی مایه آرامش است ولی دیگر نه به این معنا. بگذریم،... چند آگهی تجاری، آنونس فیلم و آهنگ می‌شنویم و می‌بینیم، سریال را هم، بعد هم یك برنامه (هرچه می‌خواهد باشد) و دیگر وقت خداحافظی مجری از بینندگان است. البته تا ساعت ۱۱ شب (وقت پخش اخبار عربی) وقتی مانده تا مجال هست، یك ترانه ایرانی می‌شنویم، البته بی‌نام و نشان، دقیقاً معلوم نیست آهنگساز و خواننده آن کیست؟ اشخاصی مثل من هم نمی‌دانند که آیا قطعه‌ای با ارزش است یا مفت هم نمی‌ارزد؟

و نکته جالب توجه این است که گاهی همین ترانه هم با رژه رفتن عقربه های ساعت به سوی ساعت ۱۱ قطع می‌شود و آنان که احیاناً از بخشی از این قطعه محظوظ شده اند، با اعصابی نه چندان راحت به بستر می‌روند.

در شبکه دوم نیز چندان تفاوتی نمی‌بینیم، تنها اینکه در آن شبکه ترانه‌ها و آهنگها به گونه کامل‌تری پخش می‌شوند (به این معنا که تصنیفهای پخش شده را معمولاً تا آخر یا حداقل تا پخش بیشتر آنها می‌شنویم). اما، به طور کلی آنها که اهل موسیقی مناسب و با ارزش و مقبول هستند از تلویزیون چه شنیده اند؟ یك سری آهنگ بی‌نام و نشان و شاید هم بی‌ارزش و البته گاهی با ارزش (که میان آنها هیچ تفاوتی مشهود نیست).

گویا هدف تلویزیون هم این است که بین برنامه ها را پرکند و یك چیزی پخش شود، فرق نمی‌کند چه باشد، به مردم هم مربوط نیست چه آهنگی است، آهنگساز و احیاناً خواننده آن کیست؟!

گاهی هم تلویزیون بدون هیچ دلیل قانع کننده ای به دستکاری در آثار موسیقی می‌پردازد و آنها را آنطور که می‌خواهد پخش می‌کند و نه آنچه که در واقع هست. که این کار هم آدمی را شگفت زده می‌کند.

نکته ای که باید به آن توجه شود این است که تاکنون (پس از انقلاب تاکنون) برنامه‌ای پیرامون موسیقی برای دوستداران این هنر پخش نشده وهمین سبب گشته که نوارهای موسیقی (در انواع مختلف) بازار خوبی پیدا کنند و مطلب مهم دیگر اینکه متاسفانه بعضی از دوستداران موسیقی ایران ناچارند، آثار موسیقیدانان راستین ایران [با موسیقی مبتذل و بی ارزش اشتباه نشود] را از طریق برخی برنامه های

رادیوهای بیگانه ـ که با هدف مشخص و خاص خود موذیانه دست به این کار می‌زنند ـ شناخته و آثارشان را بشنوند و و این باعث ایجاد شکاف عمیقی میان هنر دوستان و صدا و سیما است.

صدا و سیما هم با پخش نوارهای موجود، آنهم با این کیفیت نمی‌تواند دوستداران موسیقی را خشنود نگهدارد و چه خوب بود اگر برنامه‌ای ارائه می‌شد که آثار ارزشمند موسیقی کلاسیك، ایرانی (ملی، سنتی، فولکلوریك) و حتی موسیقیهای ملی با ارزش کشورهای دیگر جهان را پخش می‌کرد، موسیقیدانان بزرگ ایران و جهان را معرفی می‌کرد، اصلاً موسیقی را به مردم می‌شناساند و فرضاً می‌گفت: موسیقی کلاسیك چیست؟ موسیقی ایرانی، موسیقی سنتی یعنی چه، موسیقی ملی چیست؟، اصالت در موسیقی چه معنا دارد و مقوله‌هایی از این دست. البته در زمینه‌های گوناگون ورزشی شاهد برنامه‌های مختلف در دو شبکه بوده و هستیم: ورزش و مردم، ورزش از شبکه ۲، گزارشهای ورزشی (که جای خود دارند) و... در علوم و پزشکی هم برنامه‌هایی چند می‌بینیم که البته باید باشد.

و بالاخره پیرامون هنر: خط و نقاشی، ادبیات و فلسفه و...: هنر و اندیشه شبکه ۲

سینما و تأتر: آن روی سکه، جنگ هنر هفته، تقویم تصویر، سینمای جوان (شبکه ۲)

و هنرهای دستی و... گرفته تا آشپزی! و در این میان جای موسیقی شدیداً خالی است.

در رادیو نیز کم و بیش چنین است و این مسائل به نوعی دیگر صدق می‌کند، البته از حق نگذریم: از موسیقی متناسب با محتوا، در برنامه‌هایی چون سلام صبح بخیر، صبح جمعه با شما، عصرانه (عصر پنجشنبه) و... به خوبی استفاده شده است و همچنین در برنامه (با شما برای شما) عصر پنجشنبه که آثار جدید رادیو معرفی می‌شوند، آهنگها تقاضا شده توسط مردم و همچنین آثار موسیقی رادیو را با معرفی آهنگساز و خواننده به طور محدود می‌شنویم که این بهتر است.

در تلویزیون گاهگاهی در جنگهای شادی و جنگهای هفته می‌دیدیم که سرودی با نمای صورت خواننده و گاهی چهرهٔ نوازندگان و با معرفی آهنگساز پخش می‌شود. ولی این کارهای جسته و گریخته نمی‌توانند پاسخگوی نیاز دوستداران موسیقی باشند و خلاء یك برنامه پرمحتوا پیرامون موسیقی احساس می‌شود. البته عیبی ندارد که در میان برنامه‌ها هم موسیقی باشد ولی تنها نباید به پرشدن وقت اندیشید و باید در این فکر هم بود که چه چیزی پخش می‌شود و اقلا موسیقی پخش شده در میان برنامه‌ها ارزش شنیدن را داشته باشد و اگر با یك زیرنویس هم معرفی شود، چه بهتر. [و البته پخش موسیقی مناسب و با ارزش «برنامه پایانی» جای قدردانی و تشکر دارد]

سخن را گفتم و از زبان صدها نفر، بلکه بیشتر! در انتظار هستیم که یك برنامه پرمحتوا، سنگین، هنرمندانه و متعهدانه درباره موسیقی ببینیم و بشنویم تا جلو استقبال و استفاده بعضی جوانان ناآگاه از موسیقی مبتذل و غیر مشروع غربی گرفته شود. ■

فریدون فراهانی
۱۵ ساله از اراک

تلویزیون را روشن می‌کنیم، برنامه‌ها اعلام شده است (با صدای ...) قرآن می‌خوانند. پس از تلاوت قرآن به همراهی یک موسیقی شاد کودکانه، برنامه‌ی خردسالان آغاز می‌شود، با اینکه به آن نگاه نمی‌کنیم، اما صدای موسیقی شاد آن جلب توجه می‌کند. برنامه کودکان و نوجوانان هم با یک موسیقی مناسب ... آغاز می‌گردد. البته منظور ... در محتوای موسیقی نیست بلکه هدف انتقاد از این است که این موسیقی چندین سال که ... کودکان و نوجوانان طنین انداخته و فکر می‌کنم وقتش رسیده که تیتراژ برنامه کودک و نوجوان (شبکه ۱) عوض شود البته با دگرگونی در خود برنامه. ... برنامه کودک و نوجوان هم با روال عادی و خسته کننده بدون هیچ دگرگونی ... سیستم برنامه ... خود ادامه می‌دهد ... برای ذهن‌های پویا و پرجوش و خروش کودکان و نوجوانان مناسب باشد. پیرامون تکراری بودن و ایراد و عیبهای این برنامه‌ها بسیار می‌توان گفت که جای آن در این مقاله نیست. برنامه کودک هم به پایان می‌رسد. تا ساعت شش بعد از ظهر چیزی نمانده، اعلام می‌شود چند لحظه آهنگ ... موزیکی می‌شنوم روی تصویر ثابت ... گل و گاهی هم تصاویر متحرک ... از طبیعت. پس از اخبار ورزشی و... یک برنامه باید باشد که ... اینجا نیز «موسیقی داریم» ... با اینکه اخبار سراسری شروع می‌شود. البته فراموش نشود پیش از اخبار «آهنگ» و «آگهی» داریم و بعد از اخبار هم اگر سریال ... باشد، بهترین موقعیت برای پخش آهنگ همین جاست. مردم پای تلویزیون هستند، پس از ... خسته و کوفته شده‌اند و باید سرگرم شده ... (آن هم فقط با موسیقی!) البته این سخن درست است که موسیقی مایه آرامش ... ولی دیگر ... بگذریم... چند آگهی، ... فیلم و آهنگ می‌شنوم و می‌بینیم، سریال را هم، بعد هم یک برنامه (هر چه می‌خواهد باشد) و دیگر وقت خداحافظی خیلی از بینندگان است. البته تا ساعت ۱۱ شب (وقت پخش اخبار عربی) ...

● یادداشتی بر یك مجموعهٔ شعر

شاعر زخم‌خوردهٔ اندیشه‌های زخمی



● ك.مانی ـ رشت

□ اندیشه‌های زخمی (مجموعه شعر)، حسین صفاری دوست، انتشارات نگاه، تهران ۱۳۶۹

اواخر سال گذشته، دفتر جدیدی از شعرهای آقای حسین صفاری دوست با نام «اندیشه‌های زخمی» انتشار یافت. ظاهراً قبل از این کتاب، چهار مجموعهٔ دیگر نیز از او با نامهای «فصلی از شکفتن»، «میهمانی سنگها»، «نهال» و «کوچه‌های بی‌عابر» منتشر شده است. نگارندهٔ این سطور، نخستین کتاب از چهار کتاب مذکور را ندیده است و کتاب چهارم را نیز مدتها پس از مطالعهٔ کتاب «اندیشه‌های زخمی» تورّقی اجمالی نموده است. قضاوت در بارهٔ شعرهای آقای صفاری دوست با جهش بزرگی که میان دو کتاب «کوچه‌های بی‌عابر» و «اندیشه‌های زخمی» مشاهده می‌شود، می‌تواند بسیار مثبت باشد و توفیقی که ایشان در «اندیشه‌های زخمی» یافته است برای اهل ادب و دوستداران شعر حائز اهمیت است.

حسین صفاری‌دوست، از ورای شعرهایش، یك شاعر زخم خورده از طبیعت و زمانه است و از این رو «اندیشه‌های زخمی» او منادی این زخم و درد است. با این زخم و درد و با قامتی دوتا و سخن طنز و ناسزا نظاره‌گر فرداست. اما چگونه فردایی؟ فردایی سرشار از عشق، امید، آرزو و شادمانی؟ یا فردایی آمیخته از غبار بدبینی، بی‌فرجامی و یأس؟ گمان می‌رود فردای او آمیزه‌ای از یأس و بدبینی باشد که دیروز عشق وحتی امروز عشق را به خودراه نمی‌دهد.

صفاری‌دوست شاعر طبیعت نیست، شاعر عشق نیست، شاعر زندگی نیست، او شاعر درد است و این چگونه دردی است، نمی‌دانیم و نمی خواهیم بدانیم. با این حال شعر او گاه از زندگی، عشق و طبیعت الهام و تصویر می‌گیرد. اما او با خاطرات انس بیشتری دارد؛ خاطراتی که گرد زمان بر آنها نشسته و او این خاطرات را در سطر سطر شعرهایش هاشور زده است:

مردی که تاب کودکیش را
در گیسوان کاج
ودیعت سپرده بود
آمد
خواب‌های فصلی خود را
شیار کرد!

و با این حال او شاعری است که:

در تناسخ باران و باد
بر کناره‌های امکان
دیدار ماه را به عبارت
تفسیر می‌کند
و شولای زنده‌اش را بر هفت دریا تطهیر می‌شود
(ص ۱۹۲)

و شاید از این رو است که «زمان» در شعر آقای صفاری موجودی است و چه موجود غریبی! گاه زمانِ او «ارتفاع قیچی و پرواز» است و گاه دشت عبوس افسرده اندیشه!

«اندیشه‌های زخمی» جست‌وجویی است ناباورانه در خوابهای اساطیری شرق که اکنون از آنها هیچ نشانی باقی نیست. و به راستی سرنوشت این شعرها چیست؟ شعرهایی که هی تکرار می‌شود و رنج را ارزانی خواستارانش می‌کند. آیا عشق می‌تواند پاسخی یگانه باشد، آن هم در جایی که او «با چشم یك گوزن شکاری»، در نیمه راه توفان و باران راه می‌رود؟ آفتاب عشق البته لازم است تا برف غرور را آب کند، اما محبتی که از ترحم سرشار باشد: آیا «عشق» نام دارد؟

«این کیست
این هیکل تکیده بیزاری
که قوت هر شبه را
ازانجماد قلب زمین وام می‌کند» (ص ۱۹۰)

یا: این کیست
کاین گونه می‌نوازد
ساز بلند نقره‌ای جم را
بربام روزروشن نوروز» (ص ۱۸۶)

ویا «سرباز آخرین زمینم
با نیزه‌ی شکسته‌ی رؤیاها
با خُود زنگ‌خورده‌ی آمال» (ص ۱۱۷)

او یا: «تنها من از مصیبت فصلم
این جامه‌ی کبود گواه است
و قامت شکسته‌ی نیلوفری من
برهان خستگی» (ص۲۴)

این اشعارنشان می‌دهد که تصویرهای «اندیشه های زخمی» به هیچ رو لذّت بخش نیست و نرم خویانه با ذهن به بازی نمی‌پردازد. تصویرها، تشبیهات و استعاره‌ها بر ذهن خواننده، بی انعکاس رهایی فرود می‌آید و او را به معرکهٔ رنج می‌کشاند. این شعرها از آن شاعری است که آینهٔ دل خود را به وهمی زنگین سپرده است، او با رنج سنگین و گام‌های بیدپایش، بر محراب پیام همواره خویش نماز می‌برد. او مغروری است که غرورش را خاضعانه عرضه می‌دارد:

من نوحم
حافظه‌ام را ترغیب می‌کنم
تا تخته پاره های زمان را
ترکیبی از توازن بخشم
و موج‌های پشیمانی
از خوابگاه خسته جانم
سرریز می کند» (ص۹۶)

تصویرهای کتاب گاه سخت انتزاعی می‌شود و این درست جایی است که از شاعر، انتظار رعایت بیشتری می‌رود. زیرا ذهن خواننده، در درك روابط تشبیهات و استعارات نمی‌تواند پرچین های خیال را حتی با دورخیز پشت‌سر بگذارد. با این حال یك عامل بسیار مثبت در شعرهای آقای صفاری است و آن «وزن» است که همه جا رعایت می‌شود، حتی زمانی که به شعر نیمه سپید روی می‌آورد و اوزان نیمایی را به کناری می‌نهد، آهنگ را در شدیدترین حالاتش به کار می‌گیرد و گاه هم در رعایت وزن به واسطهٔ خواندن شعر نمی‌توان تسامح به خرج داد. مثلا شعر «تنهایی با سهراب» این گونه شروع می‌شود:

«در ریشه های تنت می‌نشانم
درختان بازیگر دست‌هایم
و می‌نوشم از چشمه‌های بذاقت
سیاهی تسکین سکرآور خواب»

که «در» در ابتدای شعر یك هجای بلند است ولی البته وزن شعر فعولن می باشد که هجای آغازین آن کوتاه است و نه بلند.

صفاری‌دوست از اخوان ثالث (کم)، شاملو (بسیار کم)، فروغ فرخزاد (اندکی بیشتر) نیما (تا حدودی) و سهراب سپهری (درچند شعر) متأثر است اما جانب انصاف را باید نگاه داشت که او ریشه های زبانی خود را پیدا کرده است و این برای او توفیق مهمی است: سطرهای موجز و پرتشبیه و استعاره‌ای که اگرچه تصویرگری شدید را از نادر نادرپور اخذ کرده، اما برخلاف او، زبان شعرش آن چنان، کوبنده و سخت است، که کاملا از نادرپور متمایزش می کند.

خواننده دردمند شعر صفاری دوست می‌تواند با شعر او، بی هیچ مویه‌ای، عشق را در نگاه زمان بکشد و رهایی تن خود را از مفهوم رنگ باخته و نخ نمای محبت به جشن بنشیند. با او به حقیقت دردناك انسان‌ها سجده بَرَد و آن را متواضعانه تا به فردای مبهم بشری بر دوش کشد.

و سخن آخر در باره شعرهای جدید آقای صفاری دوست این که «اندیشه‌های زخمی» انعکاس فریادهای ترس خوردهٔ یك انسان محکوم نیست، بل صدای بلند ووهم انگیز شاعری است که تقدیر را با شعرش نادیده، می‌گیرد و با آن به سرنوشت زورگوی خویش، بلند ورسا، همواره و همیشه نهیب می‌زند و از این رو بسیاری از شعرهای او به حافظه نزدیك می‌شود و شعرهایی چون «رقص لحظه‌ها»، «من چشمهایم را...» «فریاد در مجر شقایق»، بی‌تردید در حافظه می‌ماند.

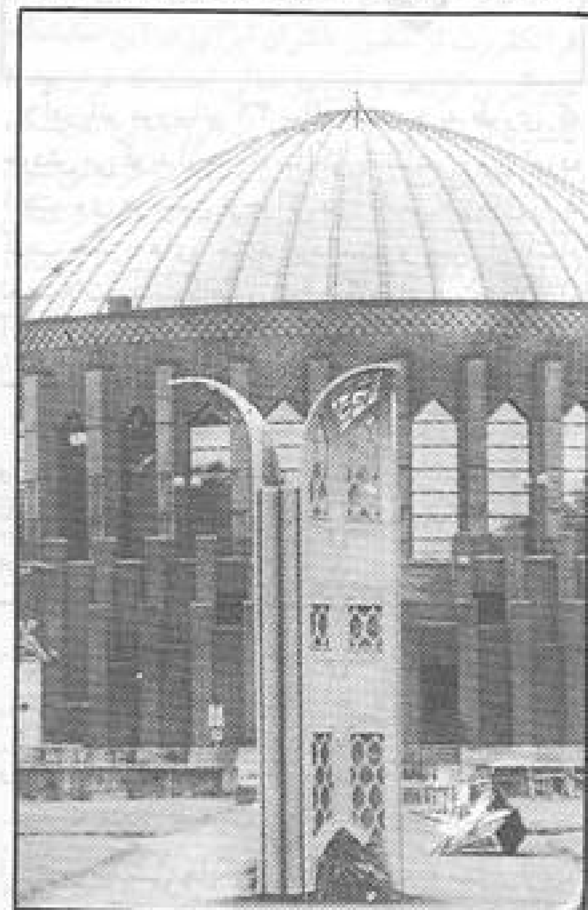
نشانه‌ای از عشق به زیبایی و شکوه عالم خلقت در فستیوال هنر ایران در آلمان



هنرهای سنتی ایران تبلوری از عشق است و یادگار هنرمندانی عاشق و دلسوخته، که در طول تاریخ هنر ایرانی و اسلامی با آفریدن هر نقشی و نشاندن هر رنگی، نشانه ای از عشق به زیبایی و شکوه عالم خلقت را آشکار ساختند. و برپایی فستیوال هنر ایران در آلمان، دریچه ای گشوده به چشم اندازی از باغ برگل و گیاه هنر اصیل ایرانی بود.

این فستیوال که از ۲۰ شهریورماه تا ۲۱ مهرماه در شهر دوسلدورف آلمان برپا بود با استقبال چشمگیر دوستداران هنر اصیل ایرانی روبرو شد. در روز افتتاحیه که وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی، وزیر فرهنگ و علوم آلمان و جمع کثیری از مسئولین و صاحبنظران فرهنگی ایران و آلمان حضور داشتند، پس از سخنرانی چند تن از مسئولین آلمانی، وزیر فرهنگ و علوم آلمان، پروفسور اورتلب پس از خوشامدگویی به جناب آقای دکتر خاتمی و شرکت کنندگان در این فستیوال اظهار داشت: «رابطهٔ فرهنگی ایران و آلمان به قرن دوازدهم میلادی بازمی‌گردد. گوته با کشف دیوان حافظ، اهمیت فرهنگ غنی ایران را درك کرد و شخصاً برای گسترش فرهنگ باشکوه ایران در آلمان پیشگام شد. ما در این جا جمع شده ایم تا ادامه دهندهٔ راه گوته در این دیار باشیم.»

سپس وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی حجت‌الاسلام دکتر خاتمی ابتدا به زبان آلمانی از برگزارکنندگان این فستیوال بزرگ هنری و حضار تشکر کرد و آنگاه در خصوص برگزاری این فستیوال



به زبان فارسی سخنرانی کرد.

پس از برگزاری مراسم افتتاحیه در روز ۲۰ شهریورماه، گروههای موسیقی بوشهر، بختیاری و لری، تربت جام و بلوچستان در روز ۲۱ شهریورماه در سالن روبرت شومن شهر دوسلدورف هنرنمایی کردند و اجرای موفقیت آمیز این برنامه موسیقی شور و حال خاصی در این محفل بزرگ هنری به وجود آورده بود.

سخنرانی آقایان حمید سمندریان، دکتر محمودعزیزی و دکتر ناظرزاده کرمانی درباره تئاتر ایرانی برنامهٔ بعدی این فستیوال محسوب می شد. همچنین برگزاری تئاتر اسب‌چوبی، کار گروه تئاتر سنتی سبزوار از جمله برنامه‌های موفقیت آمیز فستیوال به شمار می‌آمد.

نمایش گروه خیمه شب بازی خمسه‌ای نیز درخششی چشمگیر داشت. این برنامه که هم در شهر دوسلدورف و هم در خانه جانبازان ایران واقع در منطقه ای نزدیك شهرکلن اجرا شد، استقبال آلمانیها و بالاخص کودکان آلمانی را به دنبال داشت به گونه‌ای

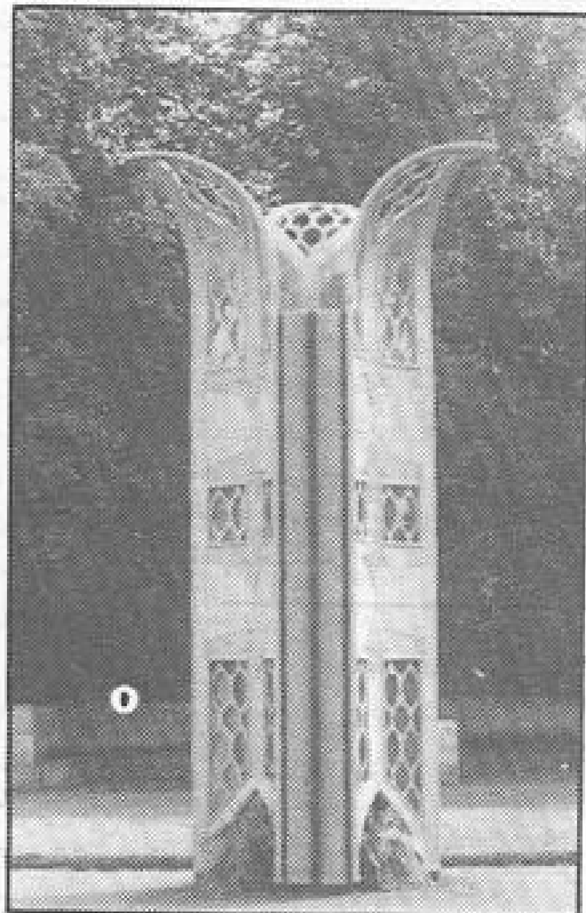
اسامی برخی از هنرمندانی که آثارشان تالارهای موزهٔ ایالتی دوسلدورف را آذین بست

۱ـ محمداحصایی (خطاط)
۲ـ نصرالله افجه‌ای (خطاط)
۳ـ محمدجلیل رسولی (خطاط)
۴ـ مجیدمهرگان (نقاش و مینیاتوریست)
۵ـ عباس بلوکی فر (نقاش سبك قهوه خانه)
۶ـ اردشیر تاکستانی (نقاش و مینیاتوریست)
۷ـ امیرهوشنگ جزی زاده (نقاش و مینیاتوریست)
۸ـ جمال الدین خرمی نژاد (نقاش)
۹ـ استادجمشید امینی (طراح قالی)
۱۰ـ استاد رسام عرب زاده (طراح و هنرمند قالی)
۱۱ـ مرتضی ممیز (طراح و گرافیست)

که ۹۰ درصد جمعیت شرکت کننده در این برنامه را آلمانیها تشکیل می‌دادند. برگزاری کنسرت گروه موسیقی ترکمن صحرا و آذربایجان و گروه عاشق ها و ذوالفنون از جمله برنامه‌های روزهای پایانی این فستیوال به شمار می‌آمد.

همزمان با اجرای این برنامه های متنوع، نمایشگاه دائمی فستیوال شایان ذکر و قابل توجه است. در نمایشگاه، اعجاز رنگ و نقش بر تن قالی ایران، همراه با تماشای عالم به ظاهر کوچك، اما بی مرز و بی انتهای مینیاتورهای ایرانی و نیز آثار خوشنویسان معاصر ایران و حاصل مهارت هنری شگفتی برانگیز سفالگران و سرامیك سازان ایرانی و در کنار همهٔ این دیدنی ها، تماشای عالم گسترده خیال نقاشان قهوه خانه، حکایت از تداوم هنرهای اصیل و سنتی ایران تا به امروز داشت.

به طوری که در کارگاههای هنری می‌شد به آفرینش هنری هنرمندان در زمینه‌های قالی بافی، زری‌بافی، معرق کاشی و سرامیك، معرق روی چوب و



نیز خاتم کاری و ساخت سازهای اصیل ایرانی پی برده و از نزدیك مونس و همدل این هنرمندان گردید.

مسلماً برگزاری چنین محافل هنری در کشورهای خارجی نظیر فستیوال هنر ایران در آلمان، می تواند گام مؤثری در جهت تعمیق روابط فرهنگی و انسانی دو ملت محسوب شود و هشداری به خوابزدگان عالم هنر در کره ارض باشد.

کرمان، میزبان خواجوشناسان جهان



کنگرهٔ جهانی خواجوی کرمانی از ۲۳ تا ۲۷ مهرماه سال جاری به منظور تجلیل از این شاعر گرانقدر فارسی زبان با حضور جمعی از مقامات برجستهٔ کشور، استادان و مستشرقین به نام کشورهای سراسردنیا دردانشگاه شهیدباهنر کرمان برگزارمی شود.

برای برپایی این کنگره، ۴ کمیته علمی، هنری، اجرایی و تبلیغاتی تشکیل شده و مقالاتی از خواجوشناسان مشهور کشورهای دنیا به کنگره رسیده که توسط اعضای علمی کنگره متشکل از دکتر سیدجعفرشهیدی، دکتر مهدی محقق، دکتر اسماعیل حاکمی، دکتررواقی، دکتر باستانی پاریزی، دکتر روح الامینی و دکتر برومند سعید مورد بررسی قرارگرفته است و در طول برگزاری کنگره تعدادی از این مقالات طرح می شود. مراسم افتتاحیه با شرکت شخصیتهای برجسته کشور، استادان و دانشمندان در روز ۲۳ مهرماه انجام می شود.

در روز۲۷ مهرماه، میهمانان داخلی و خارجی عازم شیراز می شوند تا در کنار مقبره خواجو در مراسم ویژه‌ای که برگزار خواهد شد، شرکت کنند. گفتنی است که شهرداری شیراز نسبت به بازسازی مقبره خواجو به نحو بسیار زیبایی اقدام کرده است که پس از اتمام بازسازی مجموعه خواجو، طرح مقبره این شاعر گرانقدر به مسابقه گذاشته خواهد شد تا به صورت شکوهمندی ساخته شود.

همچنین میدان خواجو واقع در ابتدای بلوار ۲۲ بهمن که یکی از بزرگترین میدانهای کرمان است، توسط شهرداری در حال بازسازی است و قرار است مجسمه خواجو که توسط یکی از هنرمندان بزرگ کرمان به نام استاد قهاری ساخته شده است، در این میدان نصب شود و در پایان نخستین روز برگزاری مراسم کنگره، پرده برداری از آن انجام شود.

ضمناً توسط شرکت پست جمهوری اسلامی ایران چند قطعه تمبر یادبود تهیه شده که به موقع منتشر خواهد شد.

همچنین به مناسبت برگزاری این کنگره، مرکز کرمان شناسی ۱۳ اثر در ارتباط با مسائل کرمان منتشر کرده است که مهمترین آنها گزیده اشعار خواجو به خط استاد امیرخانی و نسخه منحصر به فرد روضة الانوار به خط عبرت نائینی است.

شایان ذکر است تنها نسخه خطی کتاب روضة الانوار خواجو که جزء کتابخانه پزشک ناصرالدین شاه بوده و چندی پیش هنگام خارج کردن آن از کشور کشف شده است، توسط یکی از علاقه‌مندان به فرهنگ این خطه از میهن اسلامی، در اختیار مرکز کرمان شناسی قرارگرفت که با همکاری انجمن خوشنویسان نسبت به تذهیب، چاپ و انتشار آن اقدام شده است. علاوه بر این دانشگاه شهیدباهنر کرمان به مناسبت برگزاری کنگره مجموعه‌هایی از جمله خمسه خواجو را در دست انتشار دارد و مجموعه مرقعاتی از اشعار خواجو به خط برجسته ترین استادان خوشنویسی ایران در ایام برگزاری کنگره عرضه می شود.

همچنین کمیته هنری کنگره علاوه بر تهیه یك نمایشنامه براساس منظومهٔ گل و نوروز خواجو، یك کنسرت موسیقی توسط گروه عارف به رهبری پرویز مشکوتیان و صدای ایرج بسطامی در دست تهیه دارد که در آن آهنگهایی با اشعار خواجو برای اولین بار در ایران در محل باغ تاریخی ماهان اجرا می شود.

افتتاح کتابخانه ملی کرمان با اعتباری حدود ۶۰۰ میلیون ریال و افتتاح موزه سکهٔ کرمان در میدان گنجعلیخان که در برگیرنده قدیمیترین سکه های ایران است و برگزاری شب شعری با شرکت جمعی از شاعران بزرگ کشور از جمله برنامه‌های قابل ذکر و شایان توجه این کنگره به شمار می رود

تابلوهای یك هنرمند ایتالیایی در نگارخانه سپهری

تابلوهای رنگ و روغن «آدریانو موربیاتو» در نگارخانه سپهری بر سینه‌ریز دیوار قرار گرفت و طی یك هفته‌ای که این نمایشگاه ادامه داشت، گروه کثیری از شیفتگان آثار تجسمی، آخرین تابلوهای نقاشی (آدریانو) را مورد بازدید قرار دادند.



آدریانو موربیاتو ۳۹ ساله است و به طوری که خودش می گوید از سن ۵ سالگی به نقاشی روی آورده است. وی در سنین نوجوانی در آکادمی هنرهای رم به کسب تجربه‌های جدید پرداخت و پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی، نمایشگاههای متعددی از آثارش در نقاط مختلف ایتالیا برگزار کرد که در چند نمایشگاه جمعی موفق به اخذ جوایزی گردید.

شیوهٔ کار این نقاش ایتالیایی رنگ و روغن است. وی اکنون مدت چهار سال است که در ایران به خلق تابلوهای جدید مشغول است که نمایشگاه اخیر در برگیرندهٔ همین آثار بود...

ایران سه اثر تاریخی از ایتالیا تحویل گرفت

ایران سه شئ ارزشمند تاریخی از ایتالیا تحویل گرفت این سه شئ تاریخی به جای دو شئ فرهنگی ـ تاریخی مفقود شده توسط هیات باستانشناسی ایتالیایی در حفاریهای پیش از انقلاب اسلامی از ایتالیا تحویل گرفته شد.

پیش از انقلاب اسلامی هیأتهای گوناگون باستانشناسی خارجی در نقاط مختلف کشور فعالیت داشتند که پس از انقلاب رسیدگی به اموال فرهنگی ـ تاریخی کشف شده توسط این گروهها آغاز و مشخص شد که هیأت ایتالیایی در حفاریهای خود در شهر سوخته زابل دو شئ ارزشمند را ارائه نکرده و آنها را مفقود شده اعلام داشته است.

هیأت اعزامی جمهوری اسلامی ایران به ایتالیا به همکاری سفارت ایران در این کشور موفق شد به ازای این ۲ شئ گمشده، سه شئ را که ارزش آنها معادل اشیاء مفقود شده است از مؤسسه شرق شناسی ایتالیا تحویل بگیرد.

دو شئ مفقوده عبارت بودند از یك مهر برنزی و یك رشته گردنبند دارای ۲۸ دانه فیروزه و ۷۶ دانه عقیق سفید که متعلق به هزارهٔ دوم و سوم پیش از میلادبوده است. و سه شئ جایگزین شامل یك عدد مهر برنزی، یك رشته گردنبند دارای ۱۷ دانه لاجورد و ۱۶ دانه فیروزه و یك دانه عقیق و یك رشته گردنبند دیگر دارای ۴۴ دانه فیروزه و ۴ دانه لاجورد است.

شایان ذکر است که در حال حاضر اشیاء تحویل گرفته شده در سفارت جمهوری اسلامی ایران در رم نگهداری می شود که پس از طی مراحل قانونی به کشورمان ارسال خواهد شد.



یک تابلوی نقاشی جدید از گویا شناسایی شد

یک تابلوی نقاشی اثر فرانسیسکو گویا نقاش بزرگ اسپانیایی پس از دو قرن بازشناسی شد. این اثر هنری که در آن نیم تنه فرناندو هفتم ازشاهان اسپانیا به تصویر درآمده است، تاریخ خلق آن به سال ۱۸۰۸ بازمی‌گردد.

شناسایی این اثر هنری توسط یک محقق تاریخ هنر صورت گرفت. وی هنگامی که در بخش آرشیو شهرداری «تالاورا» مشغول کار بود، مدرکی پیدا کرد که مؤید خلق این اثر بزرگ توسط گویا بود.

این مدرک شامل یک قرارداد و یک فاکتور خرید است که گویا براساس این سفارش، این تابلو را نقاشی کرده است.

عدم شناخت خالق این اثر هنری به مدت دو قرن، اشتباهی است که شهرداری تالاورا در طبقه‌بندی مدارک مرتکب آن شده است. همچنین فاکتور مذکور نشان می‌دهد که تابلو در قبال پرداخت ۳۳۰۹ رال مادرید، واحد پول قدیم اسپانیا خریداری شده است.

شایان ذکر است که فرانسیسکو گویا از نام‌آوران هنر نقاشی اسپانیا و جهان است وی در سال ۱۷۴۶ میلادی در شهر «زاراگوزا» دیده به جهان گشود و در سن ۸۲ سالگی با دنیای هنر وداع کرد.

منتقد ادبی فرانسه درگذشت

دوشس «ادمه دولا روش فوکو» منتقد ادبی و عضو یکی از اشرافی ترین خانواده‌های فرانسه در سن ۹۶ سالگی درگذشت.

علت مرگ وی اعلام نشده است.

خانم «دولاروش فوکو» که در ۲۸ آوریل ۱۸۹۵ متولد شده بود، نویسنده مقالات هنری و ادبی بود.

پدر وی «ادموند دوفلز» سردبیر مجلهٔ هنری «رزودو» پاریس بود.

خانم «دولاروش فوکو» در سال ۱۹۶۲ به خاطر مقالات ادبی که نوشت به عضویت آکادمی سلطنتی بلژیک در آمد. وی همچنین عضو افتخاری لژیون فرانسه بود.



نمایشگاه خط و قطاعی علی طاهری در نگارخانه سبز

جلوه های نگارش خط، چنان بدیع و دلچسب است که وقتی یك عبارت زیبا و یا بیتی فهم‌افزا، بر تابلو قرار می گیرد، شوری پُرجذبه در قلب بیننده جاری می سازد.

نمایشگاه آثار خط و قطاعی علی طاهری که تا نهم مهرماه جاری در نگارخانه سبز برپا بود، گویی گوشه‌های پُرجذبه‌ای از این پهنهٔ بیکران را پیش روی هنردوستان و هنرشناسان می نمایاند.

از نمایشگاه مذکور گروه کثیری از علاقه‌مندان هنرهای تجسمی دیدار کردند...

تخلف آشکار و قانونی برگزارکنندگان نمایشگاه کتاب فرانکفورت

برگزار کنندگان نمایشگاه بین‌المللی کتاب فرانکفورت از حضور ناشران ایرانی در این نمایشگاه جلوگیری کردند. و این در حالی است که قرار بود ۸ ناشر به نمایندگی از ۳۰ ناشر ایرانی در این نمایشگاه که از ۱۶ مهرماه در فرانکفورت آلمان برگزار می شود، شرکت داشته باشند. آقای صباح زنگنه معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران ممانعت از حضور ناشران ایرانی در نمایشگاه کتاب آلمان را یک تخلف آشکار قانونی و حقوقی دانست.

به گفتهٔ آقای زنگنه نمایشگاه فرانکفورت دوسال قبل به علت صدور حکم اعدام سلمان رشدی به ناشران ایرانی اجازه شرکت در این نمایشگاه را نداد.

نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران نیز متقابلاً در سومین دورهٔ خود اعلام کرد که به ناشران آلمانی اجازهٔ شرکت در نمایشگاه کتاب ایران داده نخواهد شد.

به دنبال این مسأله «وایت هاوس» رئیس نمایشگاه کتاب فرانکفورت در اردیبهشت ماه سال جاری به تهران سفر کرد که طی آن با مدیران و دست اندرکاران نمایشگاه ملاقات کرده و موافقت نامهٔ شرکت ناشران دو طرف در نمایشگاههای کتاب آلمان و ایران امضاء شد.

متعاقب این موافقت نامه ناشران آلمانی در نمایشگاه کتاب تهران اجازهٔ شرکت یافتند و طی ماههای گذشته ۸ ناشر ایرانی به نمایندگی از حدود ۳۰ ناشر معتبر درخواست غرفه در نمایشگاه فرانکفورت کردند. این نمایشگاه نیز ثبت نام از ناشران ایرانی را انجام داد و ناشرین بیش از ۲۰۰۰ عنوان کتاب به همراه فهرستها و سایر موارد لازم را در هفته‌های گذشته به فرانکفورت ارسال کردند.

به دنبال آن در مطبوعات آلمان یك یا دو نامه اعتراضی نسبت به حضور ناشرین ایرانی در نمایشگاه فرانکفورت چاپ شد که «وایت هاوس» و سخنگوی نمایشگاه به همهٔ اعتراضها و اشکالات جواب داده و اظهار نظر کردند که نباید نسبت به ناشران دنیا و به خصوص ایرانی‌ها اعمال سانسور کنیم.

پس از این مسأله ناشران ایرانی با توجه به فضای به وجود آمده در مطبوعات و تبلیغات آلمان نامه‌ای نوشته و به رئیس نمایشگاه کتاب فرانکفورت اعلام کردند که به علت شرایط منفی تبلیغاتی که برخی از رسانه‌های جمعی آلمان نیز به آن دامن می‌زنند، اتخاذ تدابیر امنیتی لازم برای حفاظت از غرفه‌های کتاب ناشران ایرانی الزامی است.

ناشران ایرانی در این نامه همچنین خواستار آن شدند تا میزگردی با حضور صاحب نظران و متفکران مسلمان در خلال برگزاری این نمایشگاه برای اعلام نظرات خود داشته باشند.

در پاسخ به این نامه رئیس نمایشگاه فرانکفورت اعلام کرد که در مشغلهٔ ذهنی ناشران ایرانی شریک است و این اطمینان را به ناشران ایرانی داد که در طول برگزاری نمایشگاه امنیت لازم را فراهم خواهد کرد، اما جواب دومین درخواست را نداد.

روز بعد از این جوابیه نامه دیگری برای ناشران ایرانی بدین مضمون ارسال شد. به منظور تضمین توانایی امور تجاری در نمایشگاه کتاب فرانکفورت ۹۱، هیأت مدیره تصمیم گرفته است که پذیرش ناشران ایرانی را در نمایشگاه کتاب لغو نماید.

آقای صباح زنگنه پس از ذکر مطالب فوق به نامهٔ ناشران ایرانی اشاره کرد که از وی خواهان جلوگیری از شرکت ناشران آلمانی در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران شده‌اند. معاون وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در امور فرهنگی ضمن تحلیل همهٔ جانبه این اقدام ضدفرهنگی و غیرمسئولانه نمایشگاه کتاب فرانکفورت، مؤسسات فرهنگی آلمان را متأثر از فشارهای صهیونیسم دانست و خطاب به ناشران ایرانی گفت که آنها می‌توانند شکایات خود را در محافل فرهنگی و قانونی ذیربط مطرح کرده و ادعای خسارت و حیثیت کنند.

آقای زنگنه در ارتباط با مسأله سلمان رشدی گفت: مسأله سلمان رشدی به عنوان یك عقیدهٔ ثابت دینی به جهان اسلام و همهٔ ایرانیان مربوط می شود و چنانچه این خبر صحیح باشد، عده‌ای از ناشران پذیرفته می شدند، در حالی که پذیرش کلیه ناشران ایرانی در این نمایشگاه رد شده است.

خاطر نشان می سازد هشت ناشر ایرانی که تقاضای شرکت در نمایشگاه کتاب فرانکفورت را داشته اند، عبارت بودند از: امیرکبیر، نشرنی، انتشارات سروش، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، نوید شیراز، انجمن خوشنویسان ایران، سازمان چاپ و انتشارات و نشر زلال.

«سرود روشنایی» در مشهد

سومین کنگره شعر متعهد با عنوان سرود روشنایی با پیام حجة‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی ریاست جمهور و با حضور یکصد و پنجاه نفر از شعرای داخلی و خارجی در تالار دانشگاه علوم اسلامی رضوی مشهد آغاز گردید.

در قسمتی از پیام رئیس جمهور به کنگره که توسط حجة‌الاسلام والمسلمین مسیح مهاجری مشاور رئیس جمهور قرائت شد، آمده است: برگزاری سومین کنگره سراسری شعر حوزه‌های علمیه در سه سال پیاپی از یك سو نشانه تلاش و همت دست‌اندرکاران این ابتکار مبارك است و از سوی دیگر نویدی است بر این واقعیت که حوزه‌های علمیه به شعر به عنوان زبان ارسال هنر عنایت خاص دارند و می‌دانند که از این نعمت بزرگ الهی می‌توانند برای شناساندن مفاهیم بلند معارف اسلام عزیز به خیل عظیم مشتاقان در سراسر جهان بهره گیرند.

در قسمت دیگری از این پیام آمده است:«شاعران حوزه که در دلسوختگی و آشنائیشان با رنجها و آلام برنده‌ترین شمشیر را برای ورود به عرصه جهاد فرهنگی علیه جبهه پرمکر استکبار که پس از اثبات عدم کارایی زر و زور اکنون با حربه تزویر به جنگ ارزشهای اسلامی آمده است در دست دارند.» درادامه این مراسم دبیر کنگره یکی از اشعار منتشر نشده حضرت امام را با عنوان «انتظار» قرائت کرد که در این شعر حضرت امام زمان رحلت خویش را معین فرموده بودند.

ازغم دوست در این میکده فریاد کشم
دادرس نیست که در هجر رخش داد کشم
عاشقم عاشق روی تو نه چیز دیگری
بار هجران و وصالت بدل شاد کنم
سالها می‌گذرد حادثه‌ها می‌آید
انتظار فرج از نیمه خرداد کشم

در ادامه این کنگره حجة‌الاسلام والمسلمین واعظ طبسی تولیت آستان قدس رضوی طی سخنانی ضمن تبریك میلاد پربرکت حضرت پیامبر اکرم(ص) وحضرت امام صادق(ع) به عموم مسلمانان اظهار داشت: مهمترین وظیفه شعرای حوزه‌ها این است که اشعاری بسرایند که در اشاعه فرهنگ و ارزشهای اسلامی مؤثر باشد.

هنرنمایی گروه ارکستر سمفونیك تهران در هفته دفاع مقدس

گروه ارکستر سمفونیك و کر تهران همزمان با بزرگداشت هفتهٔ دفاع مقدس ویژه برنامه‌ای در فرهنگسرای بهمن به مدت پنج روز اجرا کردند.

در این برنامه که از سوی معاونت فرهنگی و تبلیغات جنگ ستاد فرماندهی کل قوا با همکاری مرکز سرود و آهنگهای انقلابی برگزار شد، این گروه موسیقی قطعاتی ازهوشنگ کامکار، فریدون ناصری و مجید انتظامی را اجرا کردند.

رهبری این ارکستر برعهدهٔ فریدون ناصری و رهبری کر برعهدهٔ گرگین مؤسسیان بود. در این برنامه بیژن کامکار قطعه گجایید ای شهیدان خدایی را تك‌خوانی کرد.

هوشنگ مرادی کرمانی نامزد دریافت جایزه جهانی هانس کریستین اندرسن شد

هوشنگ مرادی کرمانی از سوی شورای کتاب کودك به عنوان نامزد دریافت جایزه جهانی هانس کریستین اندرسن ۱۹۹۲ در حوزه تالیف به دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان معرفی گردیده است.

وی از سال ۱۳۴۷ به نوشتن برای کودکان و نوجوانان پرداخت. آثار وی عبارتنداز قصه های مجید (۱۳۵۸_ ۱۳۶۷) پنج جلد شامل ۳۷ داستان، بچه‌های قالیبافخانه (۱۳۵۹) شامل دو داستان؛ نخل (۱۳۶۱)؛ چکمه (۱۳۶۳)؛ و داستان آن خمره (۱۳۶۸). کلیه آثار مرادی از سوی موسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب (کتاب سحاب) منتشر گردیده و به چاپهای متعدد رسیده است. مرادی از سال ۱۳۵۹ تاکنون چندین جایزه از جمله جوایز شورای کتاب کودك، دیپلم افتخار دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان، کتاب سال جمهوری اسلامی ایران، پرنده طلایی و لوح زرین کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را به خود اختصاص داده است. آثار مرادی مورد توجه فیلم سازان قرارگرفته و هم اکنون فیلم‌های مجموعه ای از قصه‌های مجید و داستان آن خمره در دست تهیه است.

شورای کتاب کودك دلایل خود را برای برگزیدن مرادی کرمانی بدین شرح اعلام کرده است:

۱. به کار گرفتن درست زبان مردم در ادبیات وزنده نگه داشتن و ثبات بخشیدن به ضرب المثلها و اصطلاحات این زبان و رواج دادن آن در بین نوجوانان.

۲. انتخاب شخصیتهایی که نه تنها در فرهنگ مردم ایران بلکه در بسیاری از فرهنگهای مشابه آشنا هستند و رفتارها و عکس العملهایشان قابلیت تعمیم دارد، مثل مجید و بی بی.

۳. انتخاب طنز دشوار اجتماعی و حفظ یکدستی در استفاده از آن، و پرهیز از گرفتار شدن در دام شوخیهای پیش پا افتاده.

۴. پرداختن به زندگی اکثریت نوجوانان که با فقر و محرومیت دست به گریبان هستند، بی آنکه انسان فقیر را تحقیر شده و از پا افتاده ببینیم. در آثار مرادی نوجوانان جانانه ایستاده اند، امیدوارند، لطمه‌های فقر را تحمل می کنند ولی اجازه نمی‌دهند که فقر منزلت انسانی آنها را نابود کند، و جالب اینکه در این ایستادگی تصنع و پایان خوش دروغین و فریب راهی ندارد، و از طرف دیگر فقر هم تحسین نمی‌شود.

۵. آثار مرادی در کل می‌تواند میزان شناخت نوجوانان را از مسائل زندگی بالا ببرد و چهره‌های مختلف زندگی را به کمك طنزی قوی و هشداردهنده به آنها بشناساند، و آنها را برای رویارویی با مسائل زندگی خود آماده کند.

شایان ذکر است که جایزه اندرسن مهم‌ترین جایزه جهانی در حوزه ادبیات کودکان است و این اولین باری است که نویسنده‌ای از ایران به عنوان نامزد دریافت این جایزه معرفی می‌گردد.

کتاب «علامه مطهری نابغهٔ متعهد» در سوریه منتشر شد

«علامه مطهری نابغهٔ متعهد» عنوان کتابی است که رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در دمشق به چاپ آن همت گمارده است.

این کتاب دربرگیرندهٔ مجموعهٔ مقالات کنفرانس بین‌المللی بررسی اندیشه‌های علامهٔ شهید مطهری است. این کنفرانس از ۱۵ تا ۱۷ اردیبهشت ماه امسال با حضور اندیشمندان و محققان کشورهای مختلف اسلامی در دمشق برگزار شد.

کتاب مذکور در ۲۳۵ صفحه و درقطع بزرگ با جلد زرکوب منتشر شده و در هفتمین نمایشگاه کتاب عربی سوریه با استقبال علاقمندان کتاب اسلامی روبرو شده است.



درگذشت یکی دیگر از قافله ساران هنر

در آخرین ساعاتی که نشریه زیر چاپ بود، مطلع شدیم که استاد حسین شیخ، یکی از استادان بزرگ هنر نقاشی در سن ۸۸ سالگی درگذشت.

حسین شیخ از شاگردان معروف استاد کمال‌الملك بود و ریاست هنرستان کمال‌الملك وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را به عهده داشت.

ادبستان این ضایعه فرهنگی را به خانوادهٔ آن مرحوم فقید و جامعه هنر و ادب ایران تسلیت می گوید.

رنگین کمانی از آثار نقاشی مهین عظیما

دنیای زیبای نقاشی و جلوه‌های پر رمز و راز آن، رنگین کمان پرشوری است که خالقان هنر تجسمی با بهره‌گیری از شیوه‌ها و تکنیك‌های جذاب، بر تلألو و تابندگی این رنگین کمان می‌افزایند.

نقاشان با استعداد می کوشند با خلق آثار ماندنی چشمه صاف و جوشان و پرتحرکی را بر پهن‌دشت این هنر خلاق جاری سازند تا با انعکاس رنگین کمان جادویی بر این چشمه، زمزمه خوش و گوشنواز آن جامعه هنر را زنده، شاداب و پایدار نگه دارد.

تابلوهای مهین عظیما که در شهرك قدس به نمایش درآمد، در حقیقت جلوه ای از آن رنگین کمان بود که در چشمه زلال هنر انعکاس داشت.

مهین عظیما فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و دانشگاه‌های وسیوابهارتی و شانتی نیکتان هند و «برکلی» آمریکاست که تکنیك کار وی نقاشی پشت شیشه و کلاژ است و طی سی سال اخیر بیش از ده نمایشگاه انفرادی مهین عظیما در کشور ما و فرانسه، بلژیك، یوگسلاوی و ترکیه برگزار شده است.....

برگزاری هفتمین جشنواره بین‌المللی کودکان در اصفهان

هفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان اصفهان با حضور ۲۲ کشور از ۱۴ تا ۲۰ مهر ماه در اصفهان برگزار شد.

از میان ۳۱ کشور متقاضی شرکت کننده در جشنواره، تنها آثار سینمایی کشورهای کانادا، ایتالیا، لهستان، ژاپن، مجارستان، هندوستان، بلغارستان، چین، دانمارک، آلمان، نروژ، مصر، شوروی و چکسلواکی، انگلستان، تایوان، آمریکا، برزیل، سوئیس و یوگسلاوی در این جشنواره به نمایش در آمدند.

از ایران نیز ۹ فیلم بلند سینمایی و ۵۸ فیلم کوتاه تقاضای شرکت در جشنواره را کرده بودند که مطابق با مقررات جشنواره سه فیلم توسط شورای انتخاب برای **شرکت دربخش مسابقه بین‌المللی و سه فیلم برای** نمایش در بخش خارج از مسابقه انتخاب شد و از ۵۸ فیلم کوتاه ایرانی نیز فقط چهار فیلم کوتاه به بخش **مسابقه راه یافت.**

همچنین نمایش فیلمهای نقاشی متحرک از کشورهای مجارستان، هندوستان، فرانسه و ایتالیا در دو بخش جنبی جشنواره نمایش داده شد.

«سینمای کودکان و نوجوانان ایران در یک نگاه» از برنامه‌های جنبی فستیوال بود که ۱۶ فیلم ایرانی در آن به نمایش درآمد.

از دیگر برنامه‌های جشنواره، بزرگداشت والت **دیسنی که همزمان با نود و دومین سالگرد تولد او محسوب می‌شد، در این ویژه برنامه، آثار برجسته دیسنی به نمایش گذاشته شد همچنین آثار نقاشی** متحرک علی اکبر صادقی فیلمساز برجسته ایرانی در معرض دید علاقمندان قرار گرفت.

شایان ذکر است که فیلمهای هفتمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان اصفهان درسینماهای سپاهان، ایران، قدس، تالار فرهنگیان و سالن روباز باغ نور به نمایش در آمدند.

سرقت تابلوهای نقاشی تزار روسیه در ایتالیا

تابلوهای نقاشی هنرمندان شوروی که برای نمایش در جشنهای پانصدمین سالگرد کشف آمریکا در ایتالیا اختصاص داده شده بود، به سرقت رفت.

تابلوهای مذکور شامل ۱۸ تابلوی نقاشی آب‌رنگ الکساندر دوم تزار روسیه بود که از سوی شوروی به یکی از موزه‌های شهر جنوای ایتالیا امانت داده شده بود.

به گفته کارشناسان هنری، ارزش تابلوهای مذکور که مربوط به قرن گذشته است به بیش از ۱۰ میلیون دلار می‌رسد. همچنین سرقت آثار هنری در ایتالیا امری عادی است و پلیس سالانه تنها موفق به کشف ۲۰ درصد این نوع سرقتها می‌شود.

شایان ذکر است که شهر جنوا زادگاه و محل حرکت کریستف کلمب به سوی قاره آمریکاست و جشنهای پانصدمین سالگرد کشف آمریکا قرار است سال آتی در شهر جنوای ایتالیا برگزار شود.

گروه موسیقی ترکمن در عشق آباد شوروی

هنرمندان موسیقی ترکمنی ایران که به عشق آباد ترکمنستان شوروی اعزام شده بودند، با اجرای برنامه‌های متنوع مورد استقبال استادان و نوازندگان آن کشور قرار گرفتند.

۱۱ تن از هنرمندان موسیقی ترکمنی ایران به سرپرستی مدیر کل اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مازندران و همراه با تنی چند از کارشناسان به منظور شرکت در نخستین جشنوارهٔ بین‌المللی خوانندگان جوان ترکمن، در شهریور ماه سال جاری از سوی مرکز سرود و آهنگهای انقلابی به پایتخت جمهوری ترکمنستان اعزام شدند.

این گروه به دلیل رویدادهای سیاسی کشور **شوروی موفق به حضور به موقع در این فستیوال نشدند،** اما به عنوان مهمان جشنواره به اجرای برنامه در حضور استادان و نوازندگان ارکستر دولتی رادیو و تلویزیون جمهوری ترکمنستان پرداختند.

استادان موسیقی عشق آباد، سطح کیفی و هنری گروه اعزامی را بسیار بالاتر از حد انتظار و تصور خود دانستند.

«خان گلدی آنامرادف» یکی از استادان موسیقی ترکمنی و رئیس جشنواره در همین مورد اظهار داشت:

اگر هنرمندان موسیقی جمهوری اسلامی ایران به موقع به جشنواره می‌رسیدند، مقام اول را کسب می‌کردند.

شایان ذکر است که در این سفر وزیر فرهنگ و هنر جمهوری ترکمنستان با گروه اعزامی دیدار داشت و پروتکل هنری ـ فرهنگی جمهوری اسلامی ایران با جمهوری ترکمنستان شوروی توسط حسین بهروزی مدیر کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران و وزیر فرهنگ و هنر جمهوری ترکمنستان به امضاء رسید.

ادبستان

فرهنگ و هنر

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور (با پست سفارشی)
یکسال	۴۵۰۰ ریال
ششماه	۲۳۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی-۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران-خیابان خیام-موسسهٔ اطلاعات-دبیرخانه-بخش آبونمان-صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی:

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف:

نام:

نام خانوادگی:

شغل:

آدرس دقیق پستی:

شماره تلفن:

کدپستی:

صندوق پستی:

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانه موسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.



ادبستان

شهرکتاب

ادبیات

□ خاندان سونگ
استرلینگ سیگریو ـ ترجمهٔ صمد مقدم ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۵۴ ص ـ ۳۱۰ تومان ـ قطع رقعی.

□ دربارهٔ زبان فارسی و غلط ننویسم.
محمد صادق رحمتی ـ ناشر: نویسنده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۱ ص ـ ۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ پروانه‌ها و دو قصهٔ دیگر
محمدرضا یوسفی ـ نقاشی: هوش آذر آذرنوش ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۸۷ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ سانسور شده‌ها (مجموعه شعر)
جواد جمیل ـ ترجمهٔ صابر امامی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۴ ص ـ ۵۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ گلبرگهای خاطره
تدوین: واحد فرهنگی تیپ ۸۳ امام جعفر صادق ـ واحد تبلیغات و انتشارات ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۱ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ شکوه شاهنامه در آئینه تربیت و اخلاق پهلوانی با فهرستی از صفات نقش آفرینان دورهٔ پهلوانی
پژوهش و نگارش: پرویز البرز ـ ناشر: دانشگاه الزهرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۹۴ ص ـ ۲۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری

اجتماعی

□ شرایط موفقیت تبلیغ
محمدرضا ناجی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۰ ص ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

اقتصاد

□ اقتصاد کشورهای بابرنامه‌ریزی متمرکز
دکتر زهرا افشاری ـ ناشر: دانشگاه الزهرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۷۶ ص ـ ۱۸۰ تومان ـ قطع وزیری.

دین

□ در رواق نور (آشنایی با زندگی امام رضا(ع))
محسن قرائتی ـ تنظیم و نگارش: بنیاد پژوهشهای اسلامی ـ مؤسسه چاپ و انتشار آستان قدس رضوی ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۸۰ ص ـ ۱۵۰ ریال ـ قطع جیبی.

□ انتظار فرج حضرت مهدی (چهل حدیث)
تهیه و تنظیم و ترجمه: محمود شریفی ـ مرکز چاپ ونشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۲ ص ـ ۱۸۵ ریال ـ قطع جیبی.

□ رهبری امام علی (ع) در قرآن و سنت
سید شرف‌الدین موسوی ـ ترجمه محمد جعفرامامی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۵۸ ص ـ ۱۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری

□ فرهنگ موضوعی قرآن مجید
تدوین: کامران فانی، بهاءالدین خرمشاهی ـ انتشارات الهدی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۱۹ ص ـ ۳۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ معارف قرآن در المیزان
□ سید مهدی امین ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۶۰ ص ـ ۱۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

روانشناسی

□ سبب شناسی و درمان بیماریهای روانی در قلمرو اسلامی مرتضی منطقی ـ واحد انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۰۴۲ ص ـ ۵۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ کودک راهنمای عملی برای والدین و مربیان
آندره پاسبک ـ ترجمهٔ ساعدزمان ـ انتشارات ققنوس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۶۰ ص ـ ۱۹۰ تومان ـ قطع رقعی.

سیاست

□ تحولات سیاسی در ایالات متحده امریکا
یان داربی شر ـ ترجمهٔ رحیم قاسمیان ـ سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۸۶ ص ـ ۱۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ کلیات و مبانی جنگ و استراتژی
علی باقری کبورق ـ مرکز نشر بین‌الملل ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۹۰ ص ـ قطع وزیری.

□ بهیموت (ساختار و عملکرد ناسیونال سوسیالیسم)
فرانتس نویمان ـ ترجمهٔ محمدرضا سوداگر ـ ناشر: دنیای مادر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۲۰ ص ـ ۴۰۰ تومان ـ قطع وزیری.

علمی

□ بدن انسان
پروفسور وینیفردکولیس و دیگران ـ ترجمهٔ دکتر محمدرضا غفاری ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۵ ص ـ ۲۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ تغذیه و کوددهی درختچه انگور
ل. پترکریستانس ون. کاسیمایتس ـ مترجمان: سیاوش اصلانی، اسماعیل حقیقت افشار ـ انتشارات انزلی ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۱۱ ص ـ ۱۲۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ آلودگی هوا (از مجموعه چه می‌دانم؟)
پول شوون ـ ترجمهٔ دکتر کریم کوشا ـ سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۱۷ ص ـ ۵۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

فلسفه

□ مسایل فلسفه اسلامی
محمدجواد مغنیه ـ ترجمهٔ محمدرضا جوزی ـ چاپ و نشر بنیاد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۳۹ ص ـ ۱۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.



